تحليل النصوص الأدبية

قراءات نقدية في السرد والشعر



تأليف

عبد الله إبراهيم   صالح هويدي

تحليل النصوص الأدبية

قراءات نقدية في السرد والشعر

تأليف

د. عبد الله إبراهيم

د. صالح هويدي

الفهرس

القسم الأول – قراءات نقدية

الفصل الرابع عشر

الفصل الخامس عشر

القسم الثاني - النصوص الأدبية

مقدمة

-١-

ينصرف هذا الكتاب إلى العناية بتحليل الخطاب الأدبي، وعلى وجه التحديد الخطـاب الشعري والخطاب القصصي، إذ يتوجه إلى القارئ والمهتم بحقل الأدب عامة بهـدف تنميـة ملكة تذوق النص الأدبي فيهما وتعميق القدرة على حسن تلقيهما والتفاعل معهما وصولاً إلى تحقيق فهم أفضل لهما. وهي غاية عزيزة ننشدها لقارئنا العربي المعاصر ونسعى إل تحقيقها كما سعت إليه قبلنا المجتمعات المتقدمة اليوم وما تزال، بغير قليـل مـن الجـد والمثـابرة والإخلاص.

يعني هذا الكتاب إذن بالأدب، ذلك الإبداع المدهش، الـساحر، الغرائبـي، الممتـع، الغامض، الفريد، المتجدد الذي شغل المجتمعات الإنسانية جميعـا وشـكل البطانـة النفـسية (الجمعية) لها، والطاقة الروحية التي يعاد اكتشافها وقراءة سيمائها وفحص مفاهيمها في كـل عصر وحين.

وليس أدل على سحر هذه الظاهرة الإبداعية من حيرة أدباء الأمم ونقادهـا وتبـاينهم بإزائها وتبلبلهم في وصفها وتحليلها؟ ومنهم أدباء العربية ونقادها، سلفنا الصالح، الذي شـبه جمالها تارة بحسن الوجه الذي يحس ولا يوصف، وأخرى با لجمال الذي تحيط بـه المعرفـة ولا تدركه الصفة وثالثة بكونه حمال أوجه، وغير تلك من المواقـف والأوصـاف التـي إن عبرت عن شيء فإنما تعبر عنا جانب مما يحس به متلقي الأدب وقارئه وهو يصطدم بعناصر الدهشة ومظاهر الإغراب الآسرتين.

لقد آمنا منذ البدء بأن الحديث النظري الطويل الذي تحفل به كتبنا ودورياتنا العربيـة أينما ولينا وجوهنا – على كونه علامة صحية في ثقافتنا المعاصرة – لا يمكن أن يحقق لنا ما هدفنا إليه، من غرس ملكة التحليل والنقد في نفوس قراءنا في ظل غياب الوجه الآخر إن لـم نقل غلبته، ونريد به الممارسات النقدية التي تمتحن النظرية وتعمقها محققة مصداقيتها، فبذلك وحده نكون قد ضمنا تحقق وجهي العملة.

ولعل من المهم القول أن القيمة الإبداعية للنص كانت منطلقنا في الاختيار مـن بـين عشرات النصوص الإبداعية هنا وهناك، إلى جانب مراعاة عنصر القصر والإيجاز إلا فيمـا ندر، وذلك لتوفير فرصة اختيار أكبر عدد ممكن من النصوص والممارسات النقدية معا.

وإذا كانت الاختيارات الأدبية في الشعر والقصة ليست في نهايتها سوى لون من ألوان القراءة التي تعبر عن الخبرة الشخصية والذوق الخاص، فإن الممارسـات النقديـة التحليليـة

لمؤلفي الكتاب لا تعدو كونها محصلة لجهود دائبة لهما في مواكبة الظاهرة ا لأدبيـة علـى امتداد وطننا العربي، قراءة ونقدا وتحليلاً على مدى زمني غير قصير.

وفي ظننا أن الرغبة التي تحدو مؤلفي هذا الكتاب في استنبات ملكة التحليل الأدبـي التي تفتقر إليها مناهج جامعاتنا الأكاديمية، لا تكفي وحدها ما لم تكن مصحوبة بأفق معرفـي يتجاوز إشكالية المقاربات النقدية ويحقق شرط الأمانة في تجنب الاتجاه الواحدي في الرؤيـة النقدية والوفاء بتقديم مشهد (بـانورامي) واع. محايـد لمختلـف الـرؤى وطـرق التنـاول والاجتهادات في حقل دراسة الخطاب الأدبي وتحليله ونقده على مدى تطور الدرس النقدي في العالم.

ويجدر القول أن مما يطمح إليه مؤلفا هذا الكتاب أمرين، أولهما : قدرة الطالب علـى تجاوز مرحلة الموقف الفطري في مواجهة النص الأدبي والانفعالي به والتلذذ في تذوقه، مـن غير ما قدرة على تحليل مصادر انفعاله وفهم بواعث استمتاعه بالنص وتعليله لأسراره مـن مواقع معرفية تنفذ إلى أعماقه، تجاوزه إلى مرحلة أخرى يصبح فيها قـادرا علـى محـاورة النص وفهمه وتحليله، إتساقًا وبنى ورموزا. أما ثاني ما تطمح إليه فهو تعميق اتجه الائـتلاف المنهجي في ذات القارئ والإفادة المتكاملة من المعطيات النقدية، دونما تعصب أو الوقوع في مهاوي النظرة (الدوغماتية) والقيم النهائية المطلقة.

إن اختلاف المناهج النقدية في عالم الأدب على هذا النحو الواسع المتنـوع المتـشجر منذ ظهور النشاط النقدي أول مرة حتى يومنا هذا، إنما يرجع إلى الرغبة في امتلاك ناصـية هذه الظاهرة الإبداعية الفريدة والإحاطة بكنهها والإجابة على أسئلة لائبـة فيهـا، ذات نمـط خاص، ليس من طبيعتها الخضوع لإجابة ما محددة أبدا.

لقد مضى على ا لنقد حينًا من الدهر كانت ظنون النقاد فيه وجهوودهم مـصوبة علـى البحث عن حقيقة الظاهرة الأدبية وجوهرها الإبداعي فيما يتصل بها من مرجعيات ويحيط بها من بيئات. هكذا ظهر المنهج التاريخي الذي يحاول فهم الظاهرة الأدبية وتحليلها مـن خـلال العناية بطبيعة الظاهرة الأدبية وتحليلها من خلال العناية بطبيعة المرحلـة التاريخيـة التـي يحياها الأديب المبدع والإحاطة بمكونـات شخـصيته وظـروف نـشأته وقـسمات جنـسه وخصوصيته. وهكذا جاء تركيز المنهج الاجتماعي في تحليل الظاهرة الأدبية منصبا على فهم واقع العلاقات الاجتماعية المتحكمة بمبدع النص ودرجة تطورها وحركة الصراع الطبقي فهيا والقوانين الاقتصادية المحركة له.

ولا يختلف عن هذين المنهجين اللذين يتصديان لفهم الظاهرة ا لإبداعية مـن خـلال مرجعيتها، تلك الجهود التي بذلها أصحاب ما سمي بالمنهج النفسي، حين راحوا يلتمسون فهم

هذه الظاهرة من واقع البنية النفسية للأديب ومركبات نقصه وعقده الشخصية ومظاهر سلوكه الشاذة أو المنحرفة.

إن القاسم المشترك لهذه المناهج النقدية أنها مناهج تحتفل بمرجع النص أكثر من احتفالها بالنص، وذلك حين تبالغ في الربط فيما بينها ربطًا آليا وتلجأ إلى معادلتهما والمساواة فيما بين الإبداع ومحيطه، لاغيه المسافة الحيوية بينهما ومغيبة خصوصية النص التي يكمن فيها جوهره لتغدو دراسة المرجع هي الممارسة النقدية والبديل لدراسة النص الأدبي، وفي ذلك تماما يكمن مقتل هذه المناهج وعقمها معا.

لقد نظر نقاد المنهج التاريخي إلى النص الأدبي بوصه وثيقة تاريخية، ونظر إليه نقاد المنهج الاجتماعي بوصفه ظاهرة اجتماعية، في حين نظر إليه نقاد المنهج النفسي بوصفه عينة (سيكولوجية)، وظل النص الأدبي يرقد في موضع ما، بعيدا عن أنظار نقاد هذه المناهج وأيديهم.

ولعل المنهج الانطباعي (التأثري) لا يبتعد في محصلته النهائية عند أصحابه عما انتهى إليه أصحاب المناهج النقدية السالفة، إذ لا يعدو جهد هؤلاء كونه انعكاسا لما يتركه الأدب في نفوسهم من انطباع عن النص وصدى لما تعكسه نفوسهم من تأثر بمظاهره أكثر منه صدى لحقيقة النص الموضوعية وكشفًا متأنيا من واقع مداومة النظر فيه بوصفه فنًا قوليا له منطقه الخاص وبنيته المتفردة وحقيقته التي تميزه من شخصية مبدعه ومجتمعه الذي ينتمي إليه وعصره الذي يحيا فيه وجنسه الذي ينتسب إليه.

لقد أدرك نقاد الأدب ودارسوه بعد طول ممارسة لهذه المناهج الخارجية أنها قد ركزت على مرجعيات النصوص أكثر من تركيزها على النصوص ذاتها، وصارت العناية بالعلاقات الاجتماعية والقوانين الاقتصادية وصراع الطبقات وسيماء المرحلة التاريخية للأديب وظروف تكوينه وعقد سلوكه وطبيعة انتسابه الثقافي والقومي، صار ذلك كله هو ما يحتل موقع الصدارة والاهتمام منهم لينكمش جهد سبر النص في المقابل ويشحب لونه ويخف نداؤه.

وقد كان طبيعيا أن يفكر هؤلاء النقاد بقلق واقع المعادلة من غير أن ينجوا من الوقوع تحت طائلة عقدة الذنب وردود فعل نشاط المناهج الخارجية السابقة، مما قادهم إلى ألوان من المبالغة والتطرف المضاد أحيانًا.

لقد ركزت المناهج الداخلية الجديدة للنقد على أدبية النص، لتحصر همها في قراءته، في نظامه المستقل وأسلوبه الخاص ونسيجه المتميز وقيمه الجمالية التي صدر عنها، مع قدر من التعصب في رؤية النص عالما مغلقًا وبنية مستقلة وقيمة نهائية لا تربطها صلة ما ببيئتها المحيطة بها ومرجعها المتصل بها وإنكار قيمة هذه الصلة ودورها في أقل تقدير. يلتقي في

ذلك أصحاب المنهج الشكلي مع أصحاب منهج النقد الجديد والمنهج البنيـوي مـع أصـحاب المقاربات الأسلوبية والسيميائية وغيرها من المقاربات النقدية التي رأت في دراسة بنية النص وعلاقاته الداخلية دراسة للنص، خلافًا للمناهج السابقة التي كانت ترى ي دراسـة المرجـع دراسة للنص الأدبي.

ولعل من أبرزها ما يصبوا إليه مؤلفا هذا الكتاب الوصـول بالقـارئ إلـى الحكمـة المستخلصة من دورة اشتغال مناهج النقد العالمي على النص منذ ظهورها حتى أيامنا هـذه، تلك الحكمة التي تجعل النص الأدبي الجوهر الذي يتأبى علـى المنظـور الواحـد والرؤيـة الضيقة، إذ من الصعب القول إن معايير البلاغة أو قواعد اللغة أو قيم الجمال قادرة ع علـى سبر عالم النص الأدبي واستخلاص ممكناته وامتلاك مدياته، مثلما من ا لصعب المراهنة على حقيقة أن الإحاطة بكشوفات البنى أو قوانين النفس أو محركات العصر أو قـوانين المجتمـع قادرة على تحقيق الفهم الأفضل لعالم تلك النصوص ومعطياتها.

إن جانبا من جمال تلك النصوص وقيمتها الإبداعية يظل في كثير من الأحيان بعيـدا عن المعرفة اللغوية والبلاغية والنفسية والاجتماعية والبنيوية والمعرفـة بـل وراء العلـوم الصرفة ومعطياتها ومظاهر الثقة المطلقة بها من الإنسان.

وفي الوقت الذي يهدف فيه الكتاب أن يضع بين يدي القارئ مجموعة من النـصوص الأدبية العربية مشفوعة بالتحليلات النصية لها، فإنه كان يتقصد أيضا ضروب متنوعة من تلك التحليلات بعضها تحليل نصي، وبعضها دلالي، ولعل الطموح الأكبر هو قراءة تلك النصوص بمنظور نقدي يسعى لتجديد الصلة بين الرموز النصية والمرجعيات التي تحيـل عليهـا، دون السقوط في أسر النظرة الضيقة ا لتي ترى أن الأدب مرآة تعكـس تلـك المرجعيـات. كمـا انصرف الاهتمام أيضا إلى أصول المادة الأدبية، وكيفيـة تـشكلها، وطبيعـة الانزياحـات والإكراهات التي ترافق تحول المادة الأولية إلى مادة أدبية هي جوهر الكون النصي الذي لـه أعرافه الفنية وخصائصه ا لأدبية. وفي كل مرة كان التحليـل النقـدي، مـا هـو إلا حملـة لاستكشاف أسرار النص وتفكيك عناصره للتزود بمعرفة أعمق به، فالنص بئر غزيرة الماء، كلما متح منها نشطت عروقها، وتدفقت روافدها وتجددت مياهها، وهو أمر يكشف الإمكانـات غير المحدودة من الإيحاءات التي تصدر عن النصوص الأدبية ويفضي إلى تعدد من إمكانات التحليل والاستنطاق.



ركّبت مادة هذا الكتاب بحيث يقوم كل تحليل علـى نـص يـضمه القـسم الخـاص بالنصوص، ومن المهم أن يتم الإطلاع على النص قبل الانتقال لمطالعة التحليل الخاص بـه، ويقر المؤلفان أن النتائج التي توصلا إليها في تضاعيف هذا الكتاب، ليست نهائية ولا حاسمة، ولا تدعي الحقيقة الكاملة والمطلقة، وإنما هي وجهات نظر، استقامت علـى مجموعـة مـن القرائن النصية، وانتظمت على نحو يرجع مقصدا ما، أو يبرز مظهرا معينًـا، وذلـك تبعـا لطبيعة الإفادة من المنهج المتبع في التحليل، وليس مقصدنا تقديم قراءات معصومة تتحـصن وراء سياج مغلق، يدرأ كل محاولة مغايرة لفهم النصوص التي انطوى عليها الكتـاب، فهمـا مختلفًا، فما نسعى إليه، فضلاً عن إبراز جماليات النصوص، هو إثارة جملة قـضايا تتـصل بتركيب النصوص الأدبية وبمرجعياتها وبطرائق قراءتها، مشددين على إثارة الاهتمام بها بما يجعلها بؤرة لضروب متعددة من المقاربات النقدية، ساعين إلى خلق مهارات لدى الطالـب، وهو يقدم على دخول النص الأدبي قارئًا ومحللاً، هذا العالم المتخيل الذي يصعب ولوجه، إلا بأن يتجهز القارئ بالعدة المنهجية المناسبة التي تيسر له أمر كشف هـذا العـالم، واسـتكناه طبيعته، والإفادة منه على نحو خلّاق، بما يثير في نفسه وعقله اللذة والمعرفة في آن واحد.

ولعل من حق قارئ هذا الكتاب، أخيرا، معرفة ما أسهم فيه كل من المؤلفين وهو أمر يقتضي منا القول، إن القراءات الخاصة بالدكتور صالح هويدي هي التي عنيت بـ "نجيـب محفوظ" وإبراهيم الكوني، ومحمد خضير، وفؤاد التكرلي وفيصل عبد الحسن حـاجم، وعبـد الرازق المطلبي فضلاً عن الدراسات الخاصة بالشعر بأجمعهـا، أمـا القـراءات الخاصـة بالدكتور عبد ا إبراهيم، فهي التي عنيت بـ "بهاء طاهر، ومحمود جنداري، وابـن طفيـل، وابتسام عبد ا ، ومحمد سعدون السباهي".

القسم الأول

قراءات نقدية

الفصل الأول

بنية التضاد

قراءة في البنية السردية لقصة "اللسان"

- إبراهيم الكوني -

يمثل الملفوظ السردي لقصة (اللسان)[*] جزءا من البنية العامة للعالم القصصي الذي يجهد القاص إبراهيم الكوني في إرساء أسسه وتوضيح ملامحه. فنحن نلمس عددا من معطيات الموضوعة (الثمية) السردية متجلية في مفردات البناء الفني كالبيئة الصحراوية، بوصفها الفضاء القصصي الأثير والدائم لدى القاص، وكالموروث الاجتماعي الذي تتناقله شخوص قصصه أبا عن جد وتحرص على الحفاظ عليه في شكل طقس احتفالي يقترب من أجواء الأسطورة، وكهيمنة معتقدات السحر والإيمان به بوصفه عقيدة جمعية تحقق الإنقاذ البشري، وكتعلق الإنسان بالحيوان عامة وبالإبل خاصة عند إبراهيم الكوني، تعلقًا يأخذ فيه شكل علاقة خاصة استثنائية تقترب من مرتبة الأمثولة التي تجعل الشخصية في عدد من قصصه تضحي بالإنسان مؤثرة الحيوان عليه إذا ما اضطرت إلى الاختيار بين الاثنين:

"يستطيع أن يفقد أبناء ويحتمل. يستطيع أن يفقد الخلان ويحتمل. يستطيع أن يفقد حتى بوبو نفسه ويحتمل، ولكن كيف يستطيع الرجل الوحيد، الفارس النبيل، فقدان أحب الخلق: جملة الأبلق، النبيل؟"[1].

إن حضور هذه المعطيات وسواها أكسب قصص إبراهيم الكوني وأعماله الروائية أجواء خاصة ضمنت لها تشكل أجواء عرف بها القاص بسبب من حضور ملامح موضوعاته

(*) انظر القصة في القسم الثاني من الكتاب. وقد صدرت ضمن المجموعة القصصية (خريف الدرويش) ط٣، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، الجماهيرية العربية الليبية الاشتراكية العظمى، ١٤٢٥/١٩٦٦.

([1]) انظر وصفه الدال أيضا في قوله: "وقد رباه بيديه" وعاشره كما لم يعاشر امرأته الراحلة، وتبادلا وفاء لم يعرفه من المخلوقات المزيفة التي تسمى نفسها أصدقاء". أو قوله: "وكان يمكن أن يحتمل أي شيء إلا أن يفقد المهرى الأبلق".

الرئيسية وإن اتخذت هذه (الثيمة) تنويعات بجهد القاص في أن يتفادى بها الوقوع في النمطية والتشابه واجترار الأجواء.

١- مستوى الشخوص : يعمد القاص في قصة (اللسان) إلى اختزال شخوص قـصته الرئيسية إلى شخصين اثنين وهو ما يمنح قصته تركيزا في تنـاول موضـوعاتها الرئيـسية وبلورة دلالتها بعيدا عن أية محاولة للانشغال بهموم شخصيات أخرى أو بسلوكها. وقد انعكس ذلك على الفضاء القصصي الذي بدا محدودا منكمشًا في رقعته وضيقًا أشبه ما يكون بالفضاء المسرحي الذي تتنازع رقعته شخصيتان رئيسيتان.

ولعل أول ما يلفت النظر في علاقة الشخصيتين الرئيسيتين في هذه القـصة علاقـة التضاد الماثلة بين النبيل وعبده. فعلى الرغم من أن النبيل قد ورث العبد عن أبيه، فإننا نجـد في صلته بسيده ما يجعله قرينًا وصديقًا أكثر منه عبدا، كما نلحظ ذلك في الجدول رقـم (١). فهو الوحيد الذي يجالسه من بين أفراد القبيلة بعد فقده الزوجة، وهو الوحيد الذي يأتمنه علـى أسراره ويحكي له منها أكثرها خصوصية وأشدها سرية كما لحظنا ذلك في النص السابق. بل إنه ليبدو في خطاب السيد مقدما على الأصدقاء والزوجة في آن معا:

"ولكن لأني جربت أن العبد الذي خدم أباك بوفاء هو خير من أخيار الأصدقاء.." (*).

تبدأ محنة العبد وإشكالية السيد معا منذ أن اختارت القبيلة الأخير عضوا في مجلـسها الجليل المسمى بـ "مجلس العقلاء" خلفًا لأبيه.

ولقد بدا هذا المجلس منطويا على علاقة التضاد نفسها، ففي الوقت الذي يبـدو فيـه مجلسا للحل والعقد وتطويق الخلافات وإنهاء الخصومات وتسيير أمور القبيلة وحمايتها، يبدو في المقابل بؤرة لزرع المكائد وخلق الخصومات بين القبائل وتدبر المؤامرات والأذى.

هكذا وبدلاً من أن يكون اختيار النبيل لمجلس الحكماء منطلقًـا للارتقـاء والاكتمـال والانسجام يصبح بداية للانهيار والسقوط، فكأنه الهوة التي قادت الرجل إلى هاوية المأساة.

لقد قادت خفايا المجلس السيد النبيل وأدى به تلوث رجاله ولفظاعة ما اكتـشفه مـن أسرار، إلى الانحراف وبدء مرحلة جديدة من النظر إلى العالم والناس والأشياء نظرة مختلفة جديدة.

لقد استبدل النبيل في جلساته المعتادة مع عبده المخلص أسرار مجلس الحكماء الرهيبة بأسرار الصحراء والعشق والنساء، كما استبدل بطريقة المحادثة الأليفة المسالمة طريقة تجريد السيف من غمده في ضوء النهار تشبها بزعيم مجلس الحكماء الذي يخاطب الأعـضاء فـي

(*) وانظر النص الأول المستشهد به في الدراسة.

حضرة السيف المساط، وذلك تفاديا من أية محاولة لإفشاء العبد أسرار سيده: "الـزعيم يبقـى سيفه مسلطًا على رقابنا حتى يكتمل المجلس (...) وتذكر بعينيك لسان هذا السلاح الذي يفوق لسان النار جشعا، لأنه سيرتوي من دم رقبتك إذا خالفت الناموس، وأذعت لي يوما سرا، لأن سيف الزعيم سوف يشرب من دم رقبتي أيضا إذا أذعت للمجلس سرا".

تكشف شخصية النبيل من واقع علاقتها بالعبد عن ضرب من ضروب السادية التـي تنحرف انحرافًا حادا مخيفًا من أقصى درجات الألفة والصداقة إلى الانتقـام الـدموي، كمـا تكشف عن منهجية لا تأبه بمصائر الآخرين ولا يهمها سوى نفسها وأنانيتهـا الـضيقة التـي تمارسها على حساب وجود الآخرين وسعادتهم ولدواع شخصية ضيقة. فعلـى الـرغم مـن اعتراف النبيل بعجزه عن الاحتفاظ بالأسرار وعن تحملـه وطأتهـا دون إفـشائها لأقـرب الأصدقاء نجده يطالب العبد بكتمانها وعدم البوح بها لمخلوق وإلا دفع حياته ثمنًا لذلك.

ولا يخلو سلوك العبد هنا من ازدواجية توحي بالتضاد الذي ينتظم علاقة الشخصيتين.

علاقة الصداقة	علاقة العبودية
- فلم يجد في القبيلة مخلوقًا يصلح للمجالسة، ويؤتمن على السر، مثل عبده الذي ورثه عن أبيه.	- يمد رجليه بموازاة المدخل. يتحـرر مـن اللثام يستدعي العبد .. يأمره بإشـعال النـار لإعداد رحيق "تيفوشـكان" أو "تيبريمـت" أو الخلط من العشبتين
- في السنوات الأولى تحدث مع الجليس عن هموم الصحراء، وأحوال النـساء، وأخبـار العشاق، وأشعار الهجاء، ونوايا الأبكار.	- واستدعى عبده العجوز.
- قال النبيل: "لمن تريدني أن أذيع سـري؟ وأنا رجل بعيد؟ من تريدني أن أجالس وأنـا بلا جليس؟	- خاطب العبد وهو يقلب في وجهه الـسلاح النهم.
- وأنا أتخذك صديقًا أجلس إليه عملاً بوصايا "أمغار"	- فاسمع يا بوبو، بأذنيك، وتذكر بعينيك لسان هذا السلاح الذي يفوق لسان النار جشعا، لأنه سيرتوي من دم رقبتك إذا خالفت النـاموس، وأذعت لي يوما سرا.
- .. ولكن لأني جربت أن العبد الذي خـدم أباك بوفاء هو خير من أخيـار الأصـدقاء.	- لم يخطر في بالي يوما أن أتجاسر وأخالف لمولاي أمرا. ولكن مولاي يعرف أن عبـده

بوبو ليس خيرا من باقي الخلق في الصحراء.	فاحتملني، يا بوبو كما احتملت أبي يوما.
- فليغفر لي مولاي جسارتي وليعفني من شر الاستماع إلى أسرار المجلس الجليل.	- يستطيع أن يفقد أنثاه ويحتمل. يستطيع أن يفقد الخلان ويحتمل. يستطيع أن يفقد حتى بوبو نفسه ويحتمل.
- وطلب من الآخرين أن يأتوه بعبده الوفي مقيدا. تناول السوط الشرس . - سوف أقطع لسانك أيها الشقي .	- وحتى عندما سجاه على الأرض، واستدعى الرعاة لإعداد الكفن، فإن الفكين ظلا منفرجين، وبقى الفم، الفارغ من اللسان، مفتوحا.

٢- مستوى الحدث : يبدو السيد النبيل الشخصية التي تقدم عرضا لعبدها يتلخص في سماع ما يفضي إليه به من أسرار المجلس الجليل وسط جو من التهديد بقطع العنق بالسيف إذا ما أفشى العبد الأسرار لأيما مخلوق.

ويبدو العبد منذ بدء العرض رافضا له من خلال محورة ترجح كفة وعي العبد وحكمته على سيده. لكن محاولاته في إقناع سيده بالعدول عن اتخاذه مستودعا لحفظ أسراره تذهب سدى جميعها.

وحين ينجح السيد في فرض أرادته على عبده ليبدأ مرحلة جديدة هي مرحلة الأخبار بالأسرار الرهيبة، تبدأ مرحلة جديدة من فقدان هذا السيد عددا من إبله بينها مهري أبلق نادر أعز عليه من أيما مخلوق في الحياة، إلى جانب جمل وناقة نفقوا جميعا بعد إمساك عن الطعام أعقبه هزال مستمر أدى بهم إلى النهاية المحتومة الغامضة.

يعترف العبد تحت ظروف الجلد اللاإنساني بإفشائه أسرار سيده إلى الحيوانات النافقة. وبدلاً من أن يكون هذا الفعل مناسبة لتفهم السيد فعلة عبده وتقديرها لأنه تحت وطأة الضعف الإنساني المحكوم بها العبد وسيده معا، باعتراف الأخير من قبل واضطراره إلى الهمس بأسراره لعبده، آثر إذاعة الأسرار إلى ذلك الحيوان الأعجم الذي لا خشية من وراء سماعة الأسرار، بعدما لم يجد من سيدة أذنًا صاغية لسماع توسلاته عن إعفائه عن المهمة.

ولم يكتف السيد بمجانبة المنطق وقطع لسان عبده الذي أفشى أسراره لإبله، إذ نراه يمعن في ساديته بما صار يعمد فيه كل يوم من همس بأسراره على مسمع عبده المقطوع

اللسان بمبالغة أشد واحتشاد بما هو حقيقي ومختلق من أسرار المجالس الرهيبة مع تلـذذ فـي رؤية العبد وهو يرتجف مغمغما من هول ما يسمع ومن عجزه عن احتمال سماع أهواله[1].

ومن الطبيعي أن يؤدي التعامل السادي إلى نهاية مأساوية، إذ يجد السيد عبـده يومـا متكئًا على الركيزة، يحدق في الفراغ بعينين فارغتين، فاغر الفم، منفرج الفكين.

ولعلنا نستطيع أن نستشف من القصة أن السيد النبيل لم يكن يحسن العامل مع عبـده بمستوى تعامل أبيه معه، بعد أن بدا الوارث أقل حكمة من الأب وأكثر تهورا وحمقًا.

وإذا كان صحيحا أن علاقة هذا ا لسيد بعده كانت علاقة اختلطت فيها الصداقة والألفة والود بالأمرة والسيادة، فإنها قد بدأت تفقد حياديتها وإنسانيتها شيئًا فشيئًا منذ اختيـار الـسيد لمجالس الحكماء الجليل ودخوله إليه. حتى إذا ما اكتشف السيد فعلة عبده تحولت إلى ضـرب من ضروب القهر والاضطهاد والسادية الدموية، وبما يمنح المجالس دلالـة خاصـة نجحـت القصة في بلورتها، كما توضح ذلك الترسيمة رقم (٢).

لقد اتجه البناء الفني للحدث القصصي صوت ترجيح وجهة نظر العبد والإعلاء منهـا في مقابل الإيحاء بخطأ وجهة نظر السيد وإدانتها من خلال سياق البنية السيميائية المنبعثة من واقع تطور الحدث القصصي.

٣- المستوى الدلالي: لقد بدا (اللسان) في القصة التي تحمل اسمه، المهيمنة الأساسية والعنصر الرئيسي في البنية الفنية للقصة وفي ابتعاث المغزى الدلالي لها في آن معا، وإن لم يتردد ذكره كثيرا في البنية السردية. فاللسان هنا، فضلاً عن وظيفته الفسيولوجية المعروفة قد غدا المعبر عن إنسانية الإنسان والمانح لديمومتهما معا ماديا ومعنويا.

فإذا كان استخدام هذا العنصر استخداما عابثًا غير محسوب مـن شـأنه أن يـصيب الإنسان بالأذى والشرور، إنه يقيه من خطر الزوال والتلاشي حين يكون له بمثابـة صـمام أمان. لكنه حالما يفقده، يغلق بوجهه متنفس حيوي لا بد أن يؤدي به في نهاية المطـاف إلـى الموت والتلاشي البطئ، تماما كما حدث للعبد الأمين عقب فقده لسانه.

إن كشف الشخصية عما ائتمنت عليه من أسرار الآخرين يمثل ضربا مـن ضـروب الخيانة المقيتة ولا ريب. لكن احتباس الأسرار وكتمانها عن الآخرين إلى الآبد يقف في الضد من الطبيعة ا لبشرية الضعيفة كما توحي القصة بذلك.

---

[1] انظر على سبيل المثال الوصف الآتي: "لم يتوقف عن ملء أذنيه بأفظع الأسرار. بل تعمد يضيف علـى أسرار المجالس أبناء خفية جاءت من ديار القبائل الأخرى، وأسرار أخرى اختلقها بنفسه. فكان يتابع الألق الذي يستبد بعينيه، ويلحظ الرجفة في بدنه ويديه، ويسمع الأصوات الغامضة التي يغمغم بها كلما خـرج من الخباء عقب انتهاء السمر الليلي.

من هنا يصبح لجوء العبد إلى الحديث بالأسرار إلى الحيوان وسيلة دفاعية عن الذات وضربا من ضروب الوفاء الإنساني للسيد الذي أئتمنه على أسراره ووقاية له من بطش زعيم القبيلة فيما لو علم بتفشي الأسرار خلافًا لفهم السيد وسلوكه غير المفهوم:

"إليس أهون أن أذيع سرك، وسر مجاس لمخلوقات لا لسان لها، ولكن لها آذان، بـدل أن أحدث به الرعاة، فيتحدث به الرعاة الرعاة، فتتناقله القبيلة، ويقع في أذن الزعيم ؟ ألم أحم مولاتي من بطش الزعيم بعملي الأحمق برغم أنني قتلت به جمله الأبلق؟".

لقد فقدت الإبل العظماء المعبأة بالأسرار إذن لأن لا قبيل لها بإذاعة السر والـتخلص من ثقله الرهيب. كما مات العبد عقب قطع لسانه وافتقاده وسيلة التنفيس وأداة الإفشاء وتحوله إلى مخلوق أعجم.

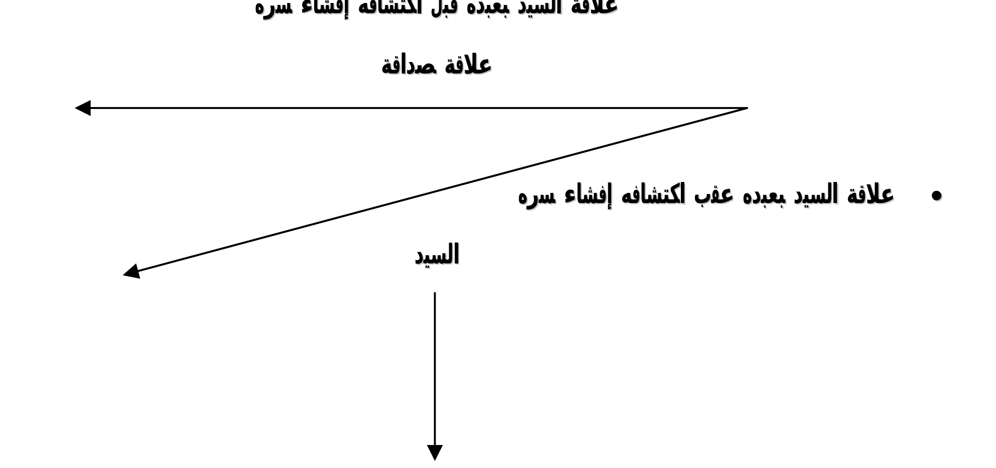
إن الانتباه إلى اللقطة الأخيرة لزاوية التصوير القصصي التي ينتهي عنـدها المـشهد الأخير حري بأن يضعنا بإزاء المغزى الذي ألمحنا إليه. فها هو العبد المسجى، بفمه المفتـوح الفارغ من اللسان يوحي بأن هذه الفوهة المفتوحة هي الحقيقة الأكيدة والأكثر حضورا من أية حقيقة أخرى ماثلة في القصة. وهو مشهد يؤكد خطورة الفم، معليا من فراغه وبقـاء فوهتـه مشرعة مفضية بالأسرار برغم فدانها أداة الوصل والاتصال:

"وحتى عندما سجاه على الأرض، واستدعى الرعاة لإعداد الكفن، فإن الفكـين ظـلا منفرجين، وبقى الفم، الفارغ من اللسان، مفتوحا".

إن استمرار حضور هذه الحقيقة في خاتمة القصة يجعل من معاقبة السيد النبيل عبـده بقطع لسانه ضربا من ضروب الفعل العبثي الذي لا طائل وراءه، ولا قبل له بتعديل قـوانين الناموس البشري.

ترسيمة رقم (٢) ـ تبين الترسيمة علاقة السيد بعبده

علاقة السيد بعبده قبل اكتشافه إفشاء سره



الفصل الثاني

الطبيعة في شكل من أشكال البطولة

في الخطاب القصصي

قراءة في قصة ""الخلاء لنجيب محفوظ

تطالعنا قصة "الخلاء"(*) بمنظر عودة "شرشارة" بجمع من الرجال الأشداء للانتقام من فترة شردلحة الجبار (لهاوبة) بعد عشرين سنة قضاها في الغربة والاستعداد ليوم الثأر.

ويرجع هذا الموقف العدائي بين الرجلين إلى ذلك اليوم الذي سرق فيه لهاوبـة –زوج شرشارة- بعد أن أرغم الأخير على تطليق زوجته في ليلة زفافها منه وبعد أن مـرغ جبينـه بتراب الأرض وسامه مر العذاب. لقد أكلا لحقد والغضب قلب شرشاة عشرين سنة قـضاها بعيدا عن حبه، لا هم له سوى الصرف على تكوين تلك الجماعة التي جاء بها للاقتصاص من عدوه اللدود، لكنه يفاجأ لحظة وصوله إلى حبه القديم بالخيبة التي تنتظره، إذ يكتشف أن مذله وسارق أمانيه قد مات وتفرق أتباعه منذ ما يزيد على خمس سنوات.

ويوظف محفوظ بعض عناصر الطبيعة توظيفًا موجزا، لكنه توظيف موح بمـشاعر الشخصية القصصية والنهاية التي تنتظرها، فضلاً عن إيحائه بالدلالة العامة للعمل القصصي. فها هي الطبيعة المرهصة بالخيبة التي منى بها شرشارة تطالعنا – منذ أن أصبح الرجال على مشارف شردلحة – في شكل إطار يبعث على الضيق والتشاؤم ممثلاً في هبوب ريح مجنونة في وجوه الرجال لتملأ الجو بهبوبها ولهيب الشمس المحرقة إكفهرارا ومقتًا:

"وبين آونة وأخرى يتطلع زبال أو ترابي إلى الموكب الغريب مركزا بـصره علـى الرجل الذي يحتل القلب في استطلاع ودهشة وإنكار، يتساءلون عن الفترة التي لم يره من قبل أحد. سوف تعرفونه وتحفظونه عن ظهر قلب يا ذباب الخليفة. وألقت الشمس المائلـة علـى

(*) القصة منشورة ضمن المجموعة القصصية التي تحمل اسم (خمارة القط الأسـود) ط٣، مكتبـة مـصر، القاهرة، ١٩٧٤.

اللائات المزركشة أشعة حارة ودار هواء خماسيني مجنون فلفح الوجـوه ونفـخ فـي الجـو إكفهرارا ومقتًا"[١].

وتبرز لنا صورة الغبار الخانق – من خلال إحساس شرشارة – ثانية في وقـت بـدأ يتسال إلى نفس شرشارة فيه الخوف من عدم العثور على غريمة وذلك بعدما لم يعثر لـه أو لرجاله على أثر رغم إلحاحه في النداء عليه والتحدي له:

"ولم يعد يفصله عن هدفه إلا قبو قصير. تقدمهم في حذر ولكنه لم يصادف داخل القبو أحدا .. وبأعلى صوته صاح:

- لهاوبة .. اظهر يا جبان !

ولكن لم يجبه أحد ولم يخرج إلى الطريق أحد، نظر فيما أمامه يترقب وذهول وهـو يتلقى تيارا من الغبار الخانق الحار"[٢].

وتتكرر نغمة الغبار الموحية بمشاعر الخيبة والاختناق في شكل صورة شاملة تنـتظم حدود العالم الخارجي كله في عيني شرشارة وذلك عقب ترنحه تحت ضربة الخبر الذي أبلغه إياه عجوز الحي عن وفاة لهاوبة:

"- لكنه مات وشبع موتًا..

تراخت ذراعاه وتهدمت قامته فعاد العجوز يقول:

- منذ خمسة أعوام أو أكثر..

آه .. ما بال جميع الكائنات تختفي ولا يبقى إلا الغبار"[٣]. بل إن هذه الصورة تـزداد دلالة وشمولاً عقب توكيد العجوز الخبر متماشية في ذلك مع تطور مجرى الحدث ومواكبـة انفعالات الشخصية المتزايدة. فنحن نجد أنفسنا إزاء حالة من التوحد فـي وقـت باتـت فيـه الشخصية المنهارة جزءا لا يتجزأ من هذا التراب المتطاير في الجو. إنها وسيلة من التعبيـر الرمزي لحالة الاستلاب الكلي والضياع الكامل الذي تعيشه الشخصية بعدما لم تعد ترى فـي وجودها ما يمكن أن يميزها عن هذا الكم المهمل في التراب.

إلى جانب هذا نجد الغبار الذي سد على الشخصية مسالك الهواء وقد تحول هذه المرة إلى أحجار غير قابلة للاستنشاق وذلك في محاولة لتضخيم وقع الحدث على ذات الشخـصية وتعميق إحساسنًا بفظاعة حدته وهوله:

---

(1) قصة الخلاء : ص ٦٤، وانظر القصة في القسم الثاني من الكتاب.

(2) المصدر نفسه : ص ٣٤.

(3) نفسه : ص ٣٧-٣٨.

"صدقني لقد مات، دعى إلي وليمة في بيت أخته فأكل الكسكـسي، ثـم تـسمم هـو وكثيرون من أعوانه، ولم ينج منهم أحد. أه .. إنه يتنفس بـصعوبة كـأن الهـواء اسـتحال طوبا.وهو يغوص في أعماق الأرض ولا يدري ماذا بقى منه فوق سطحها"[1].

وحين يلتقي زوجه لقاء فاترا من دكانها الذي استدل بالسؤال عليه يذكره حديثها معـه بنعومتها التي عرفها عنها في الزمان الذي خلا، لكنها نعومة لا محل لها اليوم بعد أن فـرق بينهما الغدر فيما مضى وفصلت بينهما الخيبة اليوم، لذا فلا شيء قد بقى لـه اليـوم سـوى الغبار.

"وأشارت إلى مقعد خال في زاوية الدكان وقالت :

- تفضل.

نغمة ناعمة كأيام زمان. ولكن لم يبق إلا الغبار"[2].

إلى جانب الغبار هذا نجد الإحساس بالفراغ لدى الشخصية يتردد مشيرا إلـى واقـع الحال الذي انتهت إليه تلك الشخصية من حصاد السنين الطويلة. نجده يقف مثلاً فـي وقـت كانت تحدث فيه الشخصية نفسها عن موت غريمها على هذا النحو الدال.

"مات ولا جدوى من نبش القبور، ما أفظع الفراغ"[3]. كما نجده يطفو ثانيـة مواكبـا مشاعر الحسرة ذاتها:

"فاتك إلى الأبد أن تقف فوق صدر لهلوبة وأن تأمره بالطلاق، ما أفظع الفراغ"[4].

ويأتي الاستعمار بالفراغ الذي يبرز كفوهة يأس ابتلعت سائر ما يملك شرشارة وحالت دون تحقيق أي فعل ممكن مرة ثانية، إذ نلمس ذلك من خلال هذه المحاورة التي دارت خلال اللقاء العابر الذي ضمه وزوجه:

"- ألم تتزوجي ؟

- كبر الأولاد والبنات.

جواب لا يعني شيئًا. واعتذار واه كأنه مصيدة. ما جدوى العـودة قبـل أن تـسترد الكرامة الضائعة ؟ ألا ما أفظع الفراغ"[5].

---

(1) نفسه : ص ٣٨.

(2) نفسه : ص ٤١.

(3) نفسه : ص ٣٩.

(4) نفسه.

(5) نفسه : ص ٤١.

وقبيل لقاء شرشارة زوجه بلحظات تطالعنا صورة الغروب الذي استحكم مبددا ضوء الشمس وذلك بغية الإيحاء بمغيب عمر الشخصية وأفول أمانيها على هذا النحو:

"وهبط المغيب كآخر العمر. وذهب الزبائن تباعا وجلست في النهاية على مقعد قصير من القش المجدول وراحت تدخن سيجارة"[١].

وتجيء الإشارة إلى الخلاء ، في نهاية القصة، الذي أختاره شرشارة طريقًا لعودتـه، فارا من أعين الناس ورجاله الذين أمرهم أن ينتظروه عند طريق الجبل تجيء هذه الإشـارة لتضيف للدلالات الرمزية، التي نهضت بها عناصرها الطبيعية السابقة، آخر لمساتها متممة لنا المغزى النهائي الذي أرادت القصة إيصاله إلينا.

إن استبدال شرشارة طريق الخلاء بطريق الجوالة الذي جاء منه وأخبر رجالـه أنـه سيعود إليهم عن طريقه، والعدول عنه إنما أريد به الإيحاء بواقع الضياع ا لذي انتهـت إليـه الشخصية عقب رحلتها الخائبة وفشلها الذريع. فهو هنا – الخلاء – تجسيد فني لفكرة القـصة التي أراد القاص التعبير عنها بطريق الرمز الذي يكشف عن طريقه محفـوظ فـي توظيـف عناصر الفناء والموت والفراغ والموت والفارغ وتوكيدها:

"وكره فكرة الذهاب إلى الجبل عن طريق الجوالة. كره أن يرى الناس أو أن يـروه. وكان ثمة طريق الخلاء فمضى نحو الخلاء"[٢].

بهذا الشكل الفني من أشكال توظيف عناصر الطبيعة التي ابتدأت بها القصة وانتهـت إليها تتخذ الطبيعة دورا كليا معبرا عن محتواها ومسهما بطريق الرمز في بنائهـا ونموهـا. فالطبيعة لا تقدم في هذه القصة كما لمسنا في شكل حضور موضوعي لحقيقة تقع في العـالم الخارجي أو ديكورا مكملاً لجوها بقدر ما تأتي في شكل معني كلي ذي دلالة رمزية موحيـة بعالم القصة ومعبرة عن محتواها في آن معا. فالخلاء في هذه القصة التي تحمل الاسم ذاته لا تكمن أهميته في حضوره الموضوعي خلال مجرى الحديث القصصي بقدر ما تكمن في دلالته الرمزية على تلاشي آمال الشخصية القصصية وضياعها من جهة وإلى الفراغ الـذي جنتـه يداها وأخذت حياتها تدخله بعد ضياع عشرين سنة من التصبر والذل والشقاء، معللـة نفـسها بعودة تعيد إليها كرامتها المهدورة وأمانيها الضائعة.

إن توكيد الروائي على عناصر الطبيعة المختلفة وتوزيعه إياها في شكل لمسات الفنان على لوحته التشكيلية وتجسيده الغبار مرة والخلاء أخرى والغروب تارة والإحساس بـالفراغ

([1]) نفسه : ص ٣٩.

([2]) نفسه : ص ٤١، وانظر القصة في القسم الثاني .

تارة أخرى إنما يرتبط أشد الارتباط بفكرة القصة ومغزاها الذي أراد القاص تعميقه فـي ذات القارئ، كما يرتبط بعنوان القصة ذاته ليرسم هذا الحضور الدائم المتردد لنا فيما بعد شكلاً من أشكال البطولة في العمل القصصي بعد أن شغلت المجال القصصي وظلت متأرجحـة علـى مرمى نظر القارئ، مستقطبة منه الاهتمام ومثيرة فيه مخيلته.

الفصل الثالث

قراءة سيميائية لقصة "المئذنة"

- محمد خضير -

يوظف القاص محمد خضير في قصته القصيرة "المئذنة[*]" جزئيات العالم الخـارجي ومظاهره الحية والجامدة على السواء توظيفًا فنيا موحيا بعالم التجربة القصصية وكاشفًا عـن أعماق الشخصية المحورية وأحاسيسها النفسية، مما جعل هذا التوظيف الفني متماشيا مع بناء الحدث القصصي ومسهما في تحديد مساره وتطور عقدته بعد أن امتد على رقعة القصة كلهـا دون أن يقتصر على مقطع منها أو موقف ما من مواقفها الجزئية.

فمنذ البدء نجد بيئة (السرداب)[**] المظلمة ومحتوياتها الخاصة وأشياءها الـصغيرة وقد اختيرت بعناية، بغية التعبير عن حالة القلق والصراع النفسي اللذين تعيـشهما المـرأة – الشخصية المحورية في القصة- جراء هجرها لماضيها الملوث وبيئتها المدنـسة إلـى عـالم الاستقرار وعش الزوجية الجديد.

تطالعنا اللغة الموحية وعبارات الوصف الدالة منذ المطلع الأول للقصة ممثلـه فـي شعور المرأة بالاختناق المعبر عنه بإحساسها وكأنها في قعر إبريق، فضلاً عن الإشارة إلـى عتمة السرداب المتخثرة وفراغ الصندوق الخشبي والإحساس بضياع سقف السرداب وابتعـاد الجدران عن الشخصية وتقلص الغرفة وتحولها في نظرها إلى علبة ثقـاب ضـيقة[1]، وهـو تصوير غرضه التعبير عن حالة الضيق وعدم الرضا والاختناق.

(*) انظر القصة في المجموعة القصصية، المملكة السوداء: محمد خـضير، الجمهوريـة العراقيـة، وزارة الإعلام، سلسلة القصة والمسرحية (١٥)، ١٩٧٢.

(**) السرداب : عادة في البناء قديمة تمثل غرفًا تقع تحت ا لطابق ا لأرضي وتكون أكثر برودة في العادة.

([1]) انظر القصة : ص ٩ ، ونصها في القسم الثاني من الكتاب.

وتبدو لنا مسوغات الأزمة النفسية واضحة حين نعلم أن زوج المرأة كثيرا مـا يـأتي متأخرا من مهام عمله ليصل إلى البيت مساء، تاركًا وسـادته البيـضاء لمـشاركة الزوجـة "قيلولتها واغتسالها في عتمة البرودة، متوحدة، مقذوفه خلف الأسيجة البشرية"(١).

ولعل التفكير بالعالم الخارجي، بفضائه المترامي وحركته الضاجة وأشعته المضيئة في مقابل الرطوبة والعتمة والضيق، يبدو أمرا مشروعا وطبيعيا من واقع البناء الفني لذات امرأة التي وجدت نفسها منذ سنة فقط سجينة "مقذوفة خلف الأسيجة البشرية" وهي التـي اعتـادت لسنوات طويلة الحياة الصاخبة وأقدام الرجال "المتلهفة التي كانت ترتقي السلم طيلـة النهـار لغرفتها البنفسجية: مات من الأقدام كانت تدوس وجهها وشعرها وفخذيها لتحيلها هشيما آخـر النهار هشيما لا تقاوم لذته".

من هنا فإن وضع القاص الضوء في مقابل الظلمة وإلحاحه عليه فـي شـكل شـوق عارم، من لدن الشخصية، إليه ومعانقته، لم يكن ليخلو من دلالة إيحائية واضحة إلـى بيئـة العالم المفتقد، يؤكد ذلك طريقة وصف القاص له إثر فتح المرأة لضلفتي النافذة (قبيل نزولهـا من بيت الزوجية) وتحديد زاويته واتجاهه، وعلاقة ذلك من ثم بأجزاء محددة من جسد المرأة، والتي بدت طريقة وقفتها هي الأخرى وكأنها لا تخلو من دلالة إيحائية مقصودة.

"ولما عادت أزاحت ستارة النافذة المطلة على الحوش وفتحت درفاتها فارتسم النـور الخارجي للنهار على أرض الغرفة بشكل متوازي أضلاع متخلخل يشير أحد رؤوسه المدببـة لفرجة قدميها"(٢).

ويأتي اختيار المرأة للثوب الذي يحمل صورة تفاحات مزهرة مقسمة إلى لونين أبيض واسود مؤكدا الدلالة ذاتها، تلك الدلالة المنطوية على مغزى الإحساس بالثراء الذي كان يحتفظ به جسد المرأة في ماضيها القريب:

"واختارت من خزانة الملابس ثوبا امتلأ بتفاحات وقد قسمت كل تفاحة بلونين: أبيض وأسود". يؤكد ذلك إحساس الشخصية المفاجئ بقرب إزهار تفاحاتها ومقاومتها لهذا الإحساس، في وقت كانت تغذ فيه السير إلى مكانها القديم وسط زعيق أبواق السيارات وابتسام الرجـال لها في الشارع العام.

ويسلط القاص الضوء على سجادتين تقعان على جانبي منضدة الزينة في غرفة المرأة جاعلاً من شخصيات صور السجادتين حيوات مباركة للمرأة شوق قلبها المدمر للانعتاق، وهو

---

(1) نفسه : ص ١٥ ، ونصها في القسم الثاني .

(2) نفسه : ص ١١.

توظيف فني جعل من صور السجادتين معادلاً رمزيا لشخص المرأة في القصة، وذلـك فـي محاولة خلق حالة من التوحد فيما بين المرأة وجزئيات العالم الخارجي، ولا سيما إذا ما علمنا أن السجادتين كانت تحملان صورة جوار بغدادية توحي بمعاني الخضوع والتبعيـة واللهـو، وحيوات حيوانات (قطط وغزلان) معبرة عن رغبات الانطلاق والحركة والتحرر المعتملة في أعماق المرأة.

وإذا كانت مظاهر الماء قد بدأ ظهورها منذ مواجهة المرأة للشارع في شكل إحـساس بالليل والنداوة، فإن مزيدا من تسليط الضوء على صورة الماء ولمعانه وصوته كفل تحوله إلى رمز أساس بدا مسيطرا على وعي الشخصية وجو القصة فيما بعد.

لقد بدا اندفاع نافورة الحديقة إلى الأعلى وتوجهه مذكرا المرأة بخفيف خفـي لبـزوغ القمر وانبثاق للأزهار وقدوم للنعاس في آن معا، وهو ما يؤهل هذه المياه لأن تحتـل مكانـه مهمة في وعي المرأة وأحاسيسها.

وتستمر ظلال الصورة الموحية، في إيصال إشعاعات من خـلال تـصوير المؤلـف لسقوط قطرات الماء الكبيرة على صفحة الحوض والتقائها في الأعالي ثم نزولها وإنديالحها في الحوض، وانغمار الشخصية فيما بعد بالهدوء إثر سقوط زذاذ الماء على ذراعيها وقدميها.

إن عناية القاص بالصورة وطريقة توزيع ألوانها وظلالها إنما أريد له أن يجعل مـن الصورة معادلاً فنيا لفعل التواصل الجسدي المفتقد.

ويمضي القاص في طريق توظيف عنصر الطبيعة الموحي بالفعل الحسي أكثر حينما يعمد إلى جعل قدمي المرأة مغروستين في أرض الحديقة وإحساسها فيما بعد بلزوجة الأرض ورائحة مائها الخانقة ورنينه الصاخب الغامض وبشكل يزيد من كـشف مـشاعر الشخـصية وسطح لا وعيها، وذلك عن طريق ربط القاص فيما بين مستويين من التعبير(واقعي ودلالي)، وخلع صفات التجربة الحسية ومظاهرها على عالم الصورة الواقعيـة حتـى لتبـدو الدلالـة الرمزية هي المقصودة من الوصف:

".. وحسبت أن العشب الندي يمسك بقدميها، وأن قطرات الماء العالقة به قد تحولـت لصمغ يلصق حذاءيها، وتحولت لمادة لزجة خانقة الرائحة. أنصتت، فظننت أن لسقوط الميـاه رنينًا نحاسيا صاخبا. وعند باب حديثة النافورة لم تستطع مقاومة رغبتها التي تدوسها بحذائها، فالتفتت ثانية للخلف فألقت المياه وهي تلتمع، وهي تنقطع، وهي تنثال بصوت غـامض، لهـا بريق خاطفي، كبريق وهمها الفتي..".

وتأتي طريقة القاص في وصف وحدة المكان الممثلة لبيئة الماضي الملوث متـضمنة للدلات الرمزية المدينة لهذه البيئة والكاشفة عن إحساس المرأة بالانفصال عنها وكرهها لهـا.

يبدو ذلك من خلال تركيز القاص على انخفاض المبنى الذي تبتدي في صورة ملجأ محـشو بالقمامة، ذي باب واطئ، سميك ثقيل كباب الجحيم، وحيطان منقرة الطابوق، بارزة الأحشاء، لصق عمود كهربائي مخربش وصفيحة قمامة خالية.

لقد ذهبت المرأة إلى مأواها القديم تدفعها رغبة في رؤية ابنتها التي أخذت أمرها عن زوجها الجديد، يحدوها أمل في رؤية غرفتها البنفسجية التي هجرتها منذ سنة.

وتفاجأ المرأة التي تدير البيت المشبوه بإصرار المرأة على البقاء نظيفة وبعجزها عن إغرائها بالعودة من جديد.

وحين تفتح المرأة صاحبة الدار الغرفة للزائرة تجد هذه الأخيرة أن كـل شـيء فـي الغرفة قد ظل كما هو وأن الشيء الوحيد المتغير إنما هو أحاسيس المرأة نفسها:

"كلا . كلا . انتهى ذلك الزمن الأول (...)

- إنني أمقت رائحتك . ليس الأمر كالسابق".

لقد بدا كل شيء في هذه القصة محملاً بالدلالات المشعة ومنسجما مع جوهـا العـام وحالة المرأة (السايكولوجية)، فلا تخلو الشمس ألوانية المتقهقرة خلف الـسطوح المنخفـضة وراء الدار الملوثة من إيحاء، كما لا يخلو فعل المرأة الزائرة الممثل فـي اعتلائهـا سـلمي الغرفة والسطح من دلالة رمزية بدا معها الفعل وكأنه تعويض نفسي عـن ممارسـة الفعـل الجنسي المفتقد، فضلاً عن صورة القفل الموحية وطريقة وصف فتح صاحبة البيت له.

"تبعتها تصعد السلم، كسلم من مطاط يرتخي بها كلمات اجتازت درجة منـه. كانـت الغرفة مرتجة بقفل رصاصي على شكل قلب متحجر يحومي طهارة لا تبدد ولم تلوثها الدماء السوداء النازفة من شقوق غشاء الجسد، غشاء الأعضاء المرضوضة، والرغبات المذبوحـة التي تنفجر وتنمو مع نقاط الزمن المتحولة المتسلسلة دون هـدوء أو عـدد: حـين فارقتهـا طهارتها سكنت هذا القفل، وبدورة واحدة حاسمة، فتحت اليدان السمراوان المصقولتان القفـل بمفتاح مشكوك في سلسلة مفاتيح أخرى..".

وتبدو المرأة الزائرة مدفوعة برغبة قوية في الصعود إلى سطح الدار مع صـاحبته، وحين تصبحان وسط السطح يطالع عيني الزائرة عش اللقلاق الذي يعتلي رأس المئذنة، والذي كثيرا ما كانت الزائرة ترى الطائر وهو يعود في ساعة كهذه إلى عشه.

لكن المرأة الزائرة لم تر للقلاق أثرا هذه المرة وهو الذي كان في عودته كل مساء في تلك الأيام الخوالي، يعيد لها ارتياحها بعد تعب نهار كامل ومشقة.

لقد بدا العش مهجوا، وقد سقط جانب منه على رأس المئذنة، مما جعل الزائرة تـسأل عما حل به لتخبرها صاحبة الدار بأن اللقلاق قد خرب عشه بعد أن هجره، حينذاك نـدرك أن الصورة لم تكن سوى معادل رمزي لشخص المرأة ورحلتها الممثلة في تركها الدار، فكأنهـا هنا تجسيد لتلك الأحاسيس وتعميق لتلك المشاعر المضطربة أكثر منها صورة خارجية.

لقد أسهم هذا الموقف في تعميق مسار القصة وتطوير عقدتها حين أكسب المرأة يقينًا مفتقدا، انعكس في شكل رد فعل سريع ممثل في قرار العودة إلى البيت قبـل عـودة الـزوج واكتشافه غيابها عنه:

"كنت أحسب أن أمكنتي القديمة ستبدو جميلة في عيني ثانية وأنها ستعيد لـي بعـض طمأنينتي وكم أنا واهمة الآن: كم يبدو كل شيء موحشًا الآن: وحتى المئذنة ليست كما كانت، فقد هجرها لقلقها الذي سكنها طويلاً"[1].

لقد كشف توظيف القاص الأشياء بطريقة موحية وبأشكال أسهمت في تطـوير البنـاء الدرامي للقصة، عن ذكاء متميز ووعي قلما وجدناه لدى قاص آخر في القطر.

إن توظيف هذه الجزئيات بوصفها وسائل للكشف عن الدخيلة القصـصية وتطـويرا للحدث ورمزا لما يدور في المجال القصصي إنما يذكرنا بطرائق الروائـي العربـي نجيـب محفوظ، ولا سيما في مرحلته التعبيرية.

([1]) كل ما ورد بين مزدوجين كاستشهاد يعود للقصة (انظر القسم الثاني من الكتاب).

الفصل الرابع

تجليات "الذات و "الآخر"

في قصة "بالأمس حلمت بك"

- بهاء طاهر -

مدخل

تناولت الرواية الحديثة، وكذلك القصة القصيرة، موضوع "الصراع الحضاري" بـين الشرق والغرب أو الشمال والجنوب من زاوية واحدة، وتعاملت مع هذا الموضـوع، تعـاملاً أحاديا، تكرر في أعمال أدبية متعددة[١] إلى درجة أن سمات شبه ثابتة، أصبحت تتكرر ي هذه الأعمال الروائية والقصصية. توصل إليها الباحثون الذين تصدوا بالدراسة والبحث للروايـات والقصص التي اهتمت بهذا الموضوع، ويمكن إجمال هذه السمات بما يلي:

١- إن "البطل في كل هذه الروايات يسافر إلى بلدان أوروبا بغية التحصيل العلمي ومـن أجل المعرفة"[٢] أو أنه قدم إلى هذه الحواضر "طلبا للعلم أو الأدب أو الفن"[٣].

٢- ويتبع ذلك أن يكون أبطال هذه القصص والروايات "جميعا وبلا اسـتثناء هـم مـن المثقفين"[٤].

٣- وأن كل رواية أو قصة "هي بمثابة تجربة ذاتية"[١] وإن لم يقـدم بعـضها بوسـاطة ضمير المتكلم في بعض الأحيان، فذلك من أجل أن لا يقوم القارئ "بـإجراء عمليـة مماهاة أو توحيد في الهوية "Identification" بين البطل والمؤلف"[٢].

([1]) أهم هذه الأعمال هي :

أ – موسم الهجرة إلى الشمال ، الطيب صالح.

ب- الحي اللاتيني ، سهيل إدريس.

جـ - عصفور من الشرق ، توفيق الحكيم.

د- السنفونية الناقصة، مجموعة قصص، الدكتور صباح محي الدين وغيرها.

([2]) الرواية العربية والحضارة الأوروبية، شجاع العاني، بغداد، الموسوعة الصغيرة، ص ٤١.

([3]) شرق وغرب، رجولة وأنوثة، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ص ١٢.

([4]) المرجع نفسه.

٤- وأن هذه الأعمال الإبداعية، وهي تتبنى مسألة الصراع الحضاري بأبعاده التاريخية "اختارت إطارا مكانيا لها باريس ولندن"[٣] باعتبار أن هاتين العاصمتين تمثلان بشكل شبه مطلق الحضارة الغربية التي استعمرت الوطن العربي لفترة معينة.

٥- وأن الرواية والقصة العربية التي تناولت هذا الموضوع انتهت إلى "فكرة مفادها أن الشرق شرق والغرب غرب، وسقطت جميعها في فخ نظرية العود الأبدي إذ انتهى كاتبوها جميعا إلى فكرة خاطئة مفادها أن الأمة العربية ستنهض لتبني حضارة جديدة ومعاصرة، ولكن هذه الحضارة لن يقدر لها أن تقوم ما لم تأفل حضارة أوروبا"[٤].

٦- وأن "لقاء البطل الشرقي بالمرأة الأوروبية هو الوسيلة التي يكشف البطل من خلالها أبعاد الحضارة الأوروبية"[٥].

٧- وأن الشخصية الرئيسية في هذه الأعمال الإبداعي هي "على الدوام رجل"[٦] إلا في استثناءات قليلة جدا[٧] ويعود ذلك إلى أن الرجل الشرقي هو المعني بشكل مباشر بمسألة الصراع الحضاري، لأن ثأره يتم وفق طقس جنسي.

٨- وأن رد البطل المثقف على الاستلاب الحضاري الذي مارسته الحضارة الغربية، على حضارته ومجتمعه، إن كان تفوقًا في القوة والعلم، أو سيطرة بطريق الاحتلال أو الاستغلال، لا يكون ردا موضوعيا مبنيا على أسس فكرية واضحة المعالم، بل هو ثأر جنسي. فالبطل – ولديه من الوسائل الكثير- لا يستعين إلا بما هو جنسي فقط. ومن هنا وهو في معرض رده على هذا الاستلاب "لن يرد كمثقف بل كذكر"[٨].

الغاية :

دراسة النص القصصي (بالأمس حلمت بك) للقاص بهاء طاهر، ومحاولة توضيح الأبعاد التالية فيه:

---

(1) المرجع نفسه .

(2) المرجع نفسه .

(3) المرجع نفسه .

(4) الرواية العربية والحضارة الأوروبية، ص ١٥٣.

(5) المرجع نفسه ، ص ٤١.

(6) شرق وغرب ، ص ١٣.

(7) رواية السابقون واللاحقون لسميرة المانع.

(8) شرق وغرب ، ص ١٦.

١- الفهم الجديد لأبعاد الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، بـصورة تتنـاقض فـي معظم طروحاتها مع ما طرحته الرواية أو القصة العربية من قبل.

٢- الأبعاد الرمزية للشخصيات، وعلاقاتها.

٣- تقصي ظاهرة الموت وأسبابه.

المنهج :

تعتمد هذه الدراسة على النص، ولهذا فهي تقوم بإلقاء الضوء عليه لكـشف أبعـاده، وإضاءة ما لا يمكن أن يقوم به النص الإبداعي، خوفًا من الوقوع في الخطابيـة والمباشـرة، وبالتالي الإنزلاق إلى قصة الأفكار والمفاهيم المسبقة، ولهذا أيضا، لا تـضع هـذه الدراسـة افتراضات مسبقة، وتقوم بتفصيل الأبعاد الرمزية للقصة على مقياسها، من أجل إثبـات رأي معين، بل تطمح –إذا أمكن لها ذلك – أن تستنتج ما يوحي به النص، وما يفصح عنه، وبالتالي فهي تحاول تلمس الوحدة الفكرية التي تشكل البؤرة التي تقترب منها، أو تبتعد عنها، جميـع العناصر المكونة للقصة – الشخصيات، الرموز، الاغتراب، العزلة، الموت.. إلـخ – والتـي لوها، لا يمكن أن يقرأ هذا النص قراءة نقدية.

التطبيق

١- ذكرنا في مدخل هذه الدراسة، أهم السمات التي طغت على ما أصـبح يعـرف بـ ـ "الرواية الحضارية"وقبل أن نتقدم في دراسة قصة (بالأمس حلمت بك) نود التأكيد: أن هذه القصة القصيرة لا تقل شأنًا عن أية روايـة أو قـصة قـصيرة، تناولـت هـذا الموضوع، سواء كان ذلك من ناحية ا لبناء الفني، أو من ناحية أهمية الأفكار التـي حاولت القصة أن تقدمها، وهذه القصة على قصرها النسبي، تتضمن ملامح روائيـة من ناحية البنية والدلالة، وهي بتصديها لموضوع معقد وخطير كهذا، لا تقل شأنًا عن الرواية، إن لم تتفوق عليها في تقديم تصور موجز لموضوعها، عبر منظور جديـد، وموقف جديد أيضا، مستغلة العناصر الفنية، لإيصال التجربة القصصية، عملية كانت أم ذهنية، إلى الملتقى.

٢- يضع هذا النص القصصي القارئ أمام إشكالية فهم أبعاد الدلالة ومراميهـا ولهـذا لا يمكن أن يقرأ، قراءة جادة، إلا على مستوى رمزي، ويطـرح هـذا الـنص قـضية الصراع الحضاري، من منظور جديد، لم تطرقه من قبل الرواية والقـصة العربيـة، وهو بذلك يؤسس لمرحلة جديدة في تناول هذا الموضوع الخطير، لأنه في الطروحات الفكرية، والموقف الحضاري العام، لا يتفق ومعظم السمات التي توصل إليها الباحثون

من خلال تحليلهم للأعمال الإبداعية التي تصدت لهذا الموضوع. وإن مقارنة بسيطة بينهما، تبين لنا كم هو مختلف الفهم لأبعاد هذا الصراع، وربما يكون ذلك التصور – الذي تناولته تلك الروايات والقصص- يبدو بسيطًا وأوليا، ومعبرا عن دهشة صبيانية، بمعطيات الحضارة الأوروبية، قياسا لما طرحته هذه القصة القصيرة.

٣- إن الجو القائم، الذي تلفه كوابيس العزلة والاغتراب والموت، وعلائم الخراب الروحي، هو المدخل الذي من خلاله تنبسط المكونات الأساسية لهذه القصة، والتي تتطور شيئًا فشيئًا، حتى تغدو مرئية ذات إيقاع مهلك. إن التباين بين المظهر والجوهر، والانفصال الكبير بينهما، هو الوتر الذي تعزف عليه هذه القصة، لتجسيم حالة الاغتراب والحيرة عند الشخصيات الأساسية.

يقول كمال، عبر الهاتف، لبطل القصة:

"أنت تنظر إلى الأمور من السطح، كل هذه الأشياء لعب من الكرتون، البيوت العالية والمصانع الهائلة والطائرات السريعة والمقابر ذات التماثيل والزهور. كل هذه لعب من الكرتون لا تخدع سوى الأطفال، انظر إلى الداخل ولن تجد سوى خرائب. انظر لمن يكلمون أنفسهم في الطرقات، لمن يجلسون في المقاهي يحدقون بنظرات كعيون الأسماك الميتة. انظر لهذه الوحدة والجنون والكراهية".

يقدم لنا هذا المقطع، ركنًا أساسيا من أركان العالم الذي تقع فيه أحداث القصة، من وجهة نظر شخص عاش طويلاً في هذا العالم. فقد أوجز عمق الهوة بين العالم المادي والعالم الوحي، ولا شك أنه إذا ما اختل التوازن بينهما، فإن ذلك سينعكس على الفرد مباشرة. وهذا أمر حاصل كما تطرحه القصة. وهذا الموقف يتناقض كليا مع ما طرحته الروايات الحضارية في مرحلة "الاندهاش" من انبهار بكل منجزات الحضارة الغربية من تقنية وعلم وفكر وحرية.. الخ، وبذلك فإن هذه القصة تنطلق من نظرة آنية، واقعية، تستوعب المرحلة التاريخية التي تجتازها الحضارة الغربية، وإفرازات هذه المرحلة الاجتماعية من تمزق وضياع وسيرطة للآلة على معظم مفاصل الحياة، وكل المفردات التي جعلت الإنسان يشعر بهزة روحية.

لقد أصبح هذا الإنسان يحدق "بنظرات ميتة كعيون الأسماك" ويعيش وسط "الوحدة" والجنون والكراهية". ولا تقف القصة عند تصوير جو عام مبهم، بل تجسد ذلك من خلال شخصيات وأحداث، خاصة أن ماري وأمها، بحيث تبدوان وسط هذا الحطام، كأنهما تدوران في فلك مرسوم لهما، ولا تمتلكان الخيار بممارسة إنسانية تعزز وجودهما، وينسحب ذلك بصورة جزئية على بقية الشخصيات.

٤- الشخصيتان الرئيسيتان في القصة هما: البطل وهو شاب عربي يعمل فـي "مؤسـسة عربية" في "مدينة أجنبية في الشمال". وآن ماري وهي فتاة من أهل البلـد، الـذي لا يحدده لنا القاص، لكنه يعطيه معلما حضاريا ذا مغزى واضح، "فتاة شقراء في خدها طابع الحسن" تعمل في مكتب بريد المدينة، ولا تُثير هذه الفتاة اهتمام البطل، رغم أنه يراها كل يوم في محطة الباص، إلا بكونها تحول وجهها إلى الجهة الأخرى عنـدما تراه و "لا تنظر في وجهي مهما طال وقوفنا" ولا يشكل هذا السلوك في ذهن البطـل أي موقف، بل لا يعدو كونه – حسب تصوره – تصرفًا اعتياديا، فهو لا يبحث عـن مبررات هذا الموقف الذي يتكرر كل يوم ، بل إنه يشعر نحو الفتاة "بإشفاق غريب".

لا يمكن فهم المغزى الرمزي لشخصية البطل، إلا ضمن التشكيل الثلاثي: هو كمال- فتحي. ولهاتين الشخصيتين دور كبير في توضيح أبعاد شخصية البطل- وهـذا هـو شـأن الشخصيات الثانوية في الأعمال الإبداعية.

إن "كمال" شاب عربي يعمل في مدينة أخرى، وهو مهاجر حاصل على جنسية البلد، متزوج امرأة من أهل البلد، ويقيم منذ عشر سنوات، لكنه لا يشعر بأي انسجام في حياته، وهو يحاول أن يجد مهربا من هذه الحياة التي لا تترك للأفراد إلا خراب الروح. – وينتصر فـي النهاية-، فهو –أولاً- "تعيس"، ويشعر بقلق في ضميره، لأنه يعمل في أحد البنوك و "ألـيس عمل البنوك نوعا من الربا؟" فهو رغم مضي زمن طويل على وجوده بين أهل هذا البلد، وكل ما فيه من تقاليد وقيم، لم يستطع أن يتخلى عن واحدة من معتقداته الدينية التي يـؤمن بهـا، وربما لهذا السبب، لم تمت فيه جذوة الأمل، واستطاع أن يعود إلى بلده. وهو –ثانيا- غريب لم يستطع أن يدمر سطوة العزلة المفروضة عليه إلا بحل مثالي:

"أنا أعيش هنا من سنين، وأعرف كيف ينظر أهل البلد إلى الأجانب لكننـي لا أهـتم بذلك أبدا. أعتبر نفسي أعيش في صحراء وأن شقتي خيمة، خارج العمل لا أتعامل مع أحـد أبدا. ولا اعتبر أن هناك بشرا. هذا هو الحل المثالي معهم".

وتشكل أحلام "كمال" مكانة مهمة في القصة، فهي جميعا تنتهي بزجـه فـي موقـف حرج، ويكون محاصرا فيه ولا خيار أمامه بأن يتصرف وفق ما يريد، وهذا إحـساس كبيـر بعدم الانسجام الكامن في اللاوعي. لكن "كمال" يقرر في لحظة مصيرية أن يختار، واختيـاره هو العودة إلى الوطن، تاركًا كل ارتباطاته التي تكونت خلال ع شر سنين، وهـذا الحلـم – الفعل، يعتبر انتصارا للقوة والارتباط المتجدد فيه للأرض وبالتالي لحضارته التي لم يجد لهـا بديلاً"، وعودته ليست هروبا بل إنه لا يجد ضرورة لوجوده هناك، إذن العودة جاءت نتيجـة

وعي تكون بفعل الصدام المستمر مع معطيات الحضارة التي تغرب فيها. يقول واصـفًا مـا سيقوم به بعد العودة :

"نبني بيتًا في مكان ما في الصحراء ، خلفنا الخلاء وأمامنا الحبر وفوقنـا ا لـسماء. نعيش بعيدا عن التكالب وعن الزحام وعن شجار الأطفال الدنيويين الذين لم يعرفـوا نـضج العقل المجرب، ولا براءة العمر البكر، نعيش ما بقى من عمرنا فرحة حقيقية في ذلك النعـيم السماوي".

إن النعيم السماوي هو الوطن، وتتم العودة بعد أن يخبر "كمال" ا لبطل أنه استقال من عمله وينوي العودة – وينصحه بالعودة معه – وكيما يجسد لنا القاص موقف "كمـال" بـشكل مطلق، إن فكرة الرفض لوجوده في الغرب، لا تأخذ شكل الرفض العلني فحسب، بـل إنهـا تلاحقه في الأحلام، وبذلك فإن "كمال" كرمز حضاري لم يفقد إحساسه بالأمـل، لأنـه كـافح بوساطة الحلم الذي فيه من الأصالة ما جعله أخيرا يحقق الحلم نفسه. ولكن كموقف حضاري عام، يعتبر "كمال" سلبيا، لأنه لم يحاول أن يمهد لنوع من اللقـاء الحـضاري – أي نـوع – لإزالة أسباب سوء الفهم بين الحضارتين، ولهذا جاء اختياره مثاليا جدا، لأنه رد فعل فحسب، فهو لأنه لم يستطع أن يعيش في حضارة الخراب الروحي، اختار النعـيم الـسماوي، دون أن يدرك أن الحياة الحقيقية هي في المجال الواسع بين تلك وهذه.

أما شخصية "فتحي"، فتمثل موقفًا غير رافض، بل إن "فتحي" يعيش مرحلة التـوازن، لكن الثمن هو "ألغيت إرادتي وسلمتها لصاحب الأمر" ولقد أدى هذا الموقـف إلـى انطـواء "فتحي" وميله لقراءة الكتب الصوفية ! مقنعا نفسه بحـل مثـالي أيـضا، إن كمـال وفتحـي متناقضان في الفعل، لكنهما سلبيان في الموقف. فالأول ألغـى الحـضارة النقـيض والثـاني حضارته، ولم يستطع كلاهما أن يكونا على المحك الجوهري، للوصول إلى حالـة يمكـن أن تكون نتائجها في صالح الحضارتين.

ومن بين هاتين الشخصيتين، تنبثق شخصية البطل، فلا هو الرافض، ولا هو المنسجم. بل هو المتردد بين هذين الموقفين، والعاجز عن تفسير كثير من الأمور التي تصادفه، وتجسم القصة، مثبطات كثيرة تحول دون ممارسة حياته بشكل طبيعي، منها ما حمله معه قبل مجيئه، ومنها ما تضعها الحياة أمامه، فالعزلة طوق يخنقه في البيت والشارع والعمل.

"عندما أعود إلى البيت في المساء، أفتح التليفزيون وأغلقه وأفـتح الراديـو وأغلقـه، وأتجول قليلاً في الشقة الخالية، أعدل أوضاع الصور على الحائط والكتب في الأرفف، أغسل صحونًا، أكلم نفسي في المرآة قليلاً".

وواضح مغزى الجملة الأخيرة، فهي تفصح عن الحالة التي يضطر فيها الإنسان لأن يكلم نفسه في المرآة. ولا يخرجه من جو العزلة والرتابة إلا الاتصال الهاتفي –شبه اليومي- بصديقه كمال، إلى حد يصبح هذا الفعل هو الآخر رتيبا، وتبدو الحياة ساكنة كمستنقع آسن فـ "أهل البلد لا يكلمون أحدا".

ولما يقف – أمام مكتب البريد بعد أن يرسل كتابا عن الصوفية إلى "كمال" أهداه إيـاه "فتحي" – تحت وفر الثلج الكثيف، بانتظار سيارة تقله إلى العمل دون جدوى، يـشاهد رجـلاً يقدم ويقف إلى جانبه، ثم يحاول عبثًا هو الآخر أن يوقف سيارة تخلصه من الثلج والانتظار، "لكن أحدا لا ينظر إليه" فيقول للبطل بمرارة "أنت أجنبي أليس كذلك؟"، ولما يجيبه بالإيجـاب يقول له : "عندكم أوغاد بهذا الشكل، لا يتوقفون حتى مع هذا الثلج؟ قلت عندنا شمس، سألني وما الذي جاء بك إلى هنا؟".

ويأخذ البعد الرمزي لشخصية البطل، يتوضح، عندما تتكرر لقاءاته مـع آن مـاري. وأول وهلة تبدو لنا هذه اللقاءات محض صدفة، لكن الأحداث تكشف لنا شـيئًا فـشيئًا أ، آن ماري هي التي تضع نفسها في طريق البطل، وتحاول أن تقتحم سكون حياته. فاللقاء بينهمـا في المتجر يوحي بأن آن ماري هي التي دبرته، لإثارة انتباه البطل، أما اللقاء في دار السينما، حيث يذهب البطل لمشاهدة فيلم "لاترافياتا" فيتم على الشكل التالي:

"سمعت صوتًا من خلفي هل تسمح؟ التفت وكانت هي بطابع الحسن في خدها، كانـت تمسك سيجارة وتقربه من فمها وقالت هي تسمح أن تشعل لي السيجارة".

وبعد أن تتعرف عليه ، تطلب أن تلتقيه في حفلة عرض الفيلم وتقول له :

"قررت أن أواجهك، قلت لها بدهشة هل نحن في حرب؟ وبعد انتهاء الفـيلم يلتقيـان فيقول لها:

"ها أنت تواجهينني، فما المسألة؟ ابتسمت هي أيضا وقالت: كان الأمر يحتـاج إلـى شيء من الشجاعة هذ كل شيء" وخلال هذا اللقاء، تطلب آن ماري منه أن يساعدها، ولكنها لا تستطيع أن توضح طبيعة هذه المساعدة، ولا هو يدري كيف يساعدها. وتنكشف شخـصية آن ماري، خلال هذا اللقاء، فهي مترددة في اعتقادها الديني، تواجه ضغوطًا نفسية، وتلاحقها أحاسيس الملل والضجر والحيرة والضياع، فلا تجد حلاً لكل هذا:

"هذا العالم يمرضني، لا فائدة، حاول ناس كثيرون ولكن لا فائدة، نفس الغباء في كـل العصور، نفس الكراهية نفس الكذب ونفس التعاسة".

إن آري ماري جيلاً أفرزته الحضارة الغربية، ولا يـستطيع أن يحـدد خيـاره فـي الحياة، فـ "الكراهية" و "الغباء" لا تتيحان لهذا الجيل أن ينشأ سويا في علاقاته مع الآخـرين،

بل هو نفسه يعاني اضطرابا في سلوكه. وهو جيل يعاني الاغتراب عن معطيات حـضارته، غير مغتر بشيء، لا يعاني إلا من سلطة الحضارة التي تهيمن عليه بقوة قاهرة. ويتنـازع آن ماري موقفان، موقف حضارتها المفروض، والذي لا يرتضي لأحد حق التفاعل والاتصال مع الآخرين، بما يعزز المكانة الإنسانية للفرد، وبالتالي يفرض العزلة كسلوك ونظام،وهي تـدين هذا الموقف –من منطلق شخصي. وموقف إحساسها الضمني إذ لا يمكن أن تـستمر الحيـاة دون اللقاء بالآخرين، مهما كانت أشكال هذا اللقاء، ويتصارع فيها الموقفان، موقف نابع عـن حاجة ذاتية، وآخر مفروض، وإذ تحول آن ماري أن تحقق ما تريد، فإنها تدفع حياتهـا ثمنًـا لهذه -المغامرة الحضارية- ويتجسد الموقفان من خلال الحوار التالي: تقول له :

"إنني أراك أيضا عندما لا أراك، أشعر قبل أن أقابلك بأنك موجود وعندما أرفع عيني أجدك هناك. أحيانًا أتخيل هذا فحسب، ولا تكون هناك. ولكني أكاد ألمسك.

قلت وأنا أحاول أن أبتسم – ربما كنت تحبينني ؟

قالت من دون أن تبتسم – لا.

ثم حولت عينيها وقالت: سامحني . في الواقع إني أكرهك".

إنها تتخيل البطل بصورة المنقذ، الذي لا مفر من وجوده، وهي تحاول أن تكسر الوهم الخالق الذي يطوق إرادتها. ولكن إذا ما قيض لها أن تقوم بكل هذا، فهل تـستطيع أن تبلـغ لحظة التوازن الحقيقي؟ بل هل يكون الطرف المقابل أهلاً لأن يقوم بهذه المهمة؟، ومـا هـي السبل لبلوغ هذا الهدف؟. إذا عرفنا أن ليس ثمة حب، بل محض علاقة مبنية على "الكره". إن الذي يدفع ماري إلى هذا القدر، أمر أكبر من قضية الحب أو الكره، إنهـا أمـام اسـتمرارية الحياة بمعناها الشامل، وأمام قضية الموت بمعنى العزلة الأبدية. وينتصر فيها الموقف الـذي اختارته، ولكن رغم إحساسها بالحاجة الماسة للمواصلة، فإنها تبنـي فهمهـا لجـوهر هـذه المواصلة على أساس ضعيف، إنها تؤسس مفهوم المواصلة والتفاعل واللقاء الحضاري علـى الجنس، وهذا جزء من كل عام لا بد أن تترابط أواصره، وهذا أحد أسباب فشل اللقاء. وقبـل أن تقدم آن ماري تصورا لماهية هذا اللقاء، تقول للبطل:

"من أنت؟ وما معنى هذه الأحلام؟ ولماذا تلازمني؟

قلت: من أنت؟ ولماذا ظهرت في حياتي ؟ وماذا تريدين مني؟".

وفي مشهد معبر عن مدى وطأة العزة، ومصور الجسر الذي يتم عبره اللقاء، تركـع آن ماري عند قدمي البطل، وتتخلص من ملابسها، وتدفع نفسها إليه وهي تقول:

"هيا إن هذا هو ما تريد فهيا، ها هو السرير. لكنه يقول لها : لا ليس هـذا هـو مـا أريد".

إن البطل –على نقيض أبطال الروايات الحضارية تماما- يرفض أن يؤسس علاقتـه على مفهوم الجنس، وتتفهم آن ماري موقفه حالاً فتقول: "الآن فهمت كل شيء، نعم أرى كـل شيء، ولكن ما أشد هذا الحزن". وإذا كان مفهوم آن ماري للقاء قاصرا، فإن موقـف البطـل المتردد، والعاجز أساسا على اتخاذ موقف، يعتبر عاملاً مكملاً لعدم حدوث اللقاء – الضرورة وكان يمكن أن يكون شكل هذا اللقاء أكثر إيجابية لو لم يكن البطل سلبيا، على مستوى الواقع، فإن اللقاء الحضاري أصبح ضرورة في عالم أصبح مفهوم التكامل والمثاقفـة حاجـة ماسـة لاستمرار الحاجة وتقدمها.

ويعود هذا الموقف، إلى أن البطل، مثله مثل آن ماري، ضحية موقف حضاري أيضا –مع اختلاف المعطى الحضاري لكلا الحضارتين -، فقد أفرزته مرحلة حضارية حـساسة، ودفع لاختيار اغترابه دفعا، فهو نتاج الانعطافة الحضارية التي تسحق الأفراد أيـضا بفعـل أمراضها التي تطفح عند التحولات الكبرى، نتيجة للقهر الاجتماعي والتسلط السياسي. حيـث لا تصبح ثمة قيمة للفكر، بل الإنسان أيضا "في الواقع كانت عندي أفكار فيما مـضى، لكنـي الآن نسيتها، في بلادي لم يكن أحد يحتاج إليها ولا إلى فقررت أن أنساها، نسيت أشياء كثيرة".

ولكن هل الاغتراب حل؟ ولم لم يحتج أهل البلد إلى أفكاره؟، ولم لم يحتاجوا إليه؟ هل كان وعين متفوقًا على سياق الوعي الاجتماعي؟ فبدا وكأنه زائد عن الحاجة. هل كانت أفكاره غريبة هشة لا مكان لها في أرض واقعه الاجتماعي؟ أم كان المجتمع رافضا له لأنه لا يريـد التغيير؟ إن الذي يمكن قوله إن ارتباط البطل بالواقع المعاش يبدو ضعيفًا، قبل أن يغادر بلاده، ولهذا فهو لا يخلو من سلبية بالواقع المعاش يبدو ضعيفًا، قبل أن يغادر بلاده، ولهـذا فهـو لا يخلو من سلبية أججتها حالة الرفض له ولأفكاره. هذا إضافة لعدم اهتمامه بالموت والمـرض والحزن والجوع- وهذه أمور تعزز ارتباط الإنسان بوطنه والعالم- فلحظة انعدام اهتمامه بهذه الأمور تحصل في فترة حساسة جدا، مرحلة تغربه، من كونها فكرة إلى أن تـصبح فعـلاً "لا أذكر بالضبط، ربما منذ جئت إلى هنا، ربما قبل ذلك بقليل وعندها قررت أن آتي إلى هنـا"، وقد تحدد شكل اغترابه في : "الهجرة خارج الوطن وإلى داخل النفس"[1]، ومن الطبيعي –من خلال وعي البطل- أن يظهر لنا وكأن اغترابه فعل قسري دفع إليه بفعل عوامل كثيرة، ولكن هل حظي بالبديل ؟ هل استطاع إزالة هذه الأشكال؟ هل استطاع أن يكون إنسانًا فاعلاً ضمن الحضارة الجديدة؟ بل هو استطاع أن يبلور وعيا خاصا يقارع بوساطته العزلة – مثل كمال؟

([1]) الرواية العربية واقع وآفاق، محمد برادة وآخرون، بيروت، دار ابن رشد، ص ٧٢.

والأهم من كل هذا هل استطاع أن يكون موقفًا مدينًا للمعطيـات الحـضارية التـي مـارس اضطهادها عليه كغريب وأن يبحث عن البديل، وهو العودة – كما فعل "كمال" أيضا؟ . إن أيا من هذا لم يحدث. ولن يحدث، لأن البطل سلبي في مواقفه، وعاجز عن تحديـد خيـاره فـي الحياة، وهو مثل آن ماري لا يفعل غير أن يطلب العون من أصدقائه.

كلاهما – إذن – هو وآن ماري وجهان سلبيان، ومستلبان بنفس الوقت، للحـضارتين الشرقية والغربية، ولكنهما رغم ذلك، يمثلان مرحلة متقدمة في سلم الحوار الحضاري. فليس ثمة عنف، وليس ثمة أحقاد وضغائن، وليس ثمة علاقات مبنية على مفهومي الثأر والاحتقار. لكن يبدو أن النبوءة التي طرحها أحد النقاد تبدو صحيحة تماما في هذا المجال وهي أن "كـل رواية تتعرض للقاء الحضاري تنتهي بفاجعة تقوم على سوء التفاهم"[١].

وعلى نقيض سلوك آن ماري الهادئ، يأخذ موتها شكلاً عنيفًا، وكأنه الفعـل الوحيـد الذي تستطيع أن تمارسه بحرية. ويبدو واضحا من استقراء حالات المـوت فـي الروايـات الحضارية، أن الموت يحدث وكأنه نتاج الاغتراب النفسي والحضاري، ويصح هذا إذا اعتبرنا أن أحد الأسباب الأولية التي دفعت الشخصيات إلى الصدام بالمعنى الشامل – ظاهرا كـان أم خفيا- هو اغتراب من هذا النوع.. ووفق هذا التصور فإن آن ماري عبرت عن هذا الاغتراب العميق "بالانتحار كخلاص كلي من الشعور بالضيق والاضطهاد الضمني"[٢]، بعد أن توصلت إلى استحالة حدوث اللقاء. وقد أحس البطل – في اللحظات الأخيرة قبل أن يعرف بموتهـا – بالحاجة للقاء آن ماري – وربما القبول، بشكل اللقاء الذي تصورته هي – فبدأ البحث عنهـا، ولكنه عندما يأتي إلى شقتها، يخرج إليه رجل من شقة مجاورة عندما يراه يضرب الجـرس عبثًا:

"أعتقد أن أحدا لن يفتح لك منذ ماتت الآنسة والمدام مريضة".

ثم يضيف بعد لحظات في حزن:

"الآنسة أنهت حياتها من شرفة البيت، في قلب الليل". وخلال هذه اللحظات تفتح أمهـا الباب:

"ولما رأتني صرخت صرخة واحدةوجرعت للخلف وقالت: هل جئت الآن من أجلـي أنا يا سيد ؟ هل جاء دوري أيضا؟".

([1]) الطيب صالح عبقري الرواية العربية، إعداد أحمد سعيد محمدية، بيروت، دار العودة، ص ٤٠.

([2])

ويوحي كلام الأم، أن البطل كان مسببا لموت آن ماري، لكن بذرة الموت في الحقيقة موجودة فيها قبل ذلك، فهي أكثر من أمها وقع عليها فعل الحضارة المميت، فليس ثمة أمجاد تستذكرها – كما تفعل أمها – وليس ثمة إرث حضاري تعتز به وترمز الأم- وكذلك عجـوز المغسلة التي تتصادم مع الزنجيتين وتسفر عن وجه عنصري بحجة احترام النظام- إلى جيل أقدم، ما زال مدافعا بشراسة عن الإرث الحضاري الذي شارك بتكوينه بشراسة، مهما كـان سلبيا، ومن أجل توضيح هذا التباين بين آن ماري – الجيل الحديث – وأمها – الجيل القديم – تقتطف مقطعين الأول يصور شقة الأم، والآخر يصور غرفة آن ماري :

"دخلنا إلى صالة فيها مناضد صغيرة تعلوها دمي وتماثيل خشبية صغيرة على مفارش بيضاء مطرزة. كانت المفارش ناصعة البياض، والمناضد الصغيرة والتماثيل التـي تعلوهـا موضوعة في أبعاد متناسقة تماما وسط زهور عفية ومعتنى بها. كانت زهور قرنفـل كبيـرة بيضاء، ووسط هذا الديكور، الذي يدل على نظام صارم تجلـس "سـيدة ذات شـعر أبـيض معقوص تلبس نظارة كبيرة العدسات وتقرأ مجلة". وغرفة آن ماري: "كانت غرفتها صـغيرة مرتبة، أثاثها حديث بسيط على عكس الصالة، وتشغل الحائط أرفف عليها كتب كثيرة. وكانت تتوسط أحد الأرفف زهرية طويلة من الكريستال فيها زهرة وحدة بيضاء كبيرة".

ويعطي وصف المكانين، مغزى كبيرا للتباين في موقفي الأم وابنتهـا. فالـصالة ذات طراز كلاسيكي –حيث تجلس الأم- بينما غرفة آن ماري بسيطة حديثة. هـذا إذا أضـفنا أن الشقة تقع داخل "عمارة قديمة ذات شرفات من حديد مقوس مشغول". فالتبـاين بـين الـشقة كفضاء عام – ترمز محتوياتها للقدم – والغرفة كفضاء خاص – ترمز محتوياتهـا للحداثـة- واضح وكبير وبالتالي فإن آن ماري كرمز حديث، مطوق برمز حضاري قـديم، وغرفتهـا الحديثة هي جزء من الشقة القديمة والعمارة القديمة، ولعل ما يـضاعف الإحـساس بـالتفوق الحضاري عند الأم، المشهد الذي تقدم فيه للبطل ألبومـا مـصورا، اتخـذت صـوره عنـد الأهرامات ومعبد الكرنك والدير البحري – وهي رموز لشموخ الحضارة الـشرقية – حيـث يمتطي الزوج جملاً" يقوده رجل ذو جلباب أسود.وسرعان ما يدرك البطل المغـزى الكـامن وراء ذلك – ولعل هذا هو الموقف الوحيد الذي يتخذه البطل بناء على وعي حضاري- فيقول لنفسه: "كان يشبه أبي" ولما يطلب أخذ الصورة، كما يقنع نفسه بإزالة الأثر الواقعي لما سجلته الصورة من واقعية، تقول له الأم وهي تثبت نظراتها في وجهه دون أن تبتسم:

"أنا أفهمك ، أفهمك تماما".

ثم أغلقت الألبوم فجأة وقالت: "معذورة لا يمكن أن تأخذ هذه الصورة" فهـي تـدرك تماما، لماذا يريد إعادة هذه الصورة بالذات، لكنها لا توافق على ذلك، لأن هذه الصورة تجسد جزءا من الماضي الشخصي والحضاري، الذي يغذي حياتها، ويذكي إحساسها بالمجد.

ولعل ما يزيد من التباين بين الشخصيات، ويجسد إحساسها بالوحدة والضياع والفزع، وبالتالي يقاطع مصائرها، الثوابت، والرموز التي استخدمها القاص بمهـارة وأضـفت علـى القصة أبعادا فكرية عميقة. فالثلج عنصر مهم في تجسيد العزلة، حتى ليبـدو علـى مـستوى واقعي، وكأنه هو الذي يحدد سلوك الشخصيات، ويمنعها من التفاعل، وتتكرر مفردات الـثلج كثوابت في ثنايا القصة بصورة ملفتة للنظر. كما أن استعانة القـاص بـالكوابيس والأحـلام الغريبة أعطى القصة بعدا خلاقًا خاصة "كمال" وآن ماري، وإشارته إلى غادة الكاميليا رمـز الخيال وسطعالم ضيق وعلمي أضفى على البطل إحساسا كبيرا، بكون الشخصية الخيالية أكثر حقيقة من البشر الحقيقيين! هذا إضافة إلى ما يرمز له اللون الأبـيض، والـصقر والغـراب الشاهد الوحيد على أول جريمة في التاريخ.

لقد قدم ، بهاء طاهر قصة ناجحة، تصدت لموضوع واسع ومتشعب، دون أن تفـشل في إيصال التجربة ذهنية أو عملية، وقد قدمت تصورا وموقفًا معاصـرا لمفهـوم الـصراع الحضاري بين الشرق والغرب، مبنيا على المعطيات الأساسـية والواقعيـة الآنيـة لهـاتين الحضارتين، ولم تحاول أبدا إضفاء مواقف فنية، لأنها لم تتوسل الموافقة المفتعلة، بل نـبض الفعل والموقف في وجدان الشخصيات وعقلها، فعبرت عن تباين جذورها واختلاف رؤاهـا، وبالتالي اختلاف مصائرها.

الفصل الخامس

قراءة في قصة "القلعة"

- محمود جنداري -

تكشف أية نظرة استقرائية دقيقة للعالم القصصي الذي قام محمود جنداري بتخليقه خلال ربع قرن من الكتابة إنه عالم متميز، وإذا أمكن تنحية الكاتب جانبا والمباشرة في الاقتراب إلى ذلك العالم، ودراسة عناصر تكوينه، وأساليب السرد المتنوعة التي بنته، ومنظومة الدلالات المتنوعة المترشحة عنه، وكل وهج الآلام والأحزان التي ينطوي عليها ذلك العالم، يجد الناقد نفسه بمواجهة مادة قصصية إبداعية ملتهبة، تتنازعها أربع مراحل أساسية، تدور جميعها في أفق وحد، هو الأفق التعبيري، إذ تبدو مكونات ذلك العالم على غير ما هي عليه، إنما تمثل عبر وعي الرواة الذين يقدمون المادة القصصية، وذلك بأن تفضي على تلك المكونات أحاسيس وانفعالات خاصة، تصفي ضمن وعي خاص، وتنأى عن جذرها، أي تبتعد عن مرجعها، وتؤسس لنفسها حقلاً دلاليا خاصا، ونصطلح هنا على تلك المراحل، بمصطلحات تطمح لتأشير خصوصية العالم الإبداعي للقاص محمود جنداري، ولا نبغي من ذلك حصر ذلك العالم ضمن أطر ثابتة، إنما يمكن القول، إن تقسيم عالمه إلى مراحل فرضته طبيعة عالمه الإبداعي، ومراحل التطور التي شهدها:

١- التعبيرية – الواقعية ، وتلمس في مجموعته الأولى "أعوام الظمأ" وفيها تقدم مكونات الواقع، متمثلة بوعي الرواة، وتبدأ فيها أولى علامات الإصرار على تخليق مادة قصصية تتعارض مع المألوف.

٢- التعبيرية – الرمزية، وتلمس في مجموعته "الحصار" وفيها بذور واضحة لحالة البحث عن النموذج الذي يرتقي إلى مستوى الرمز.

٣- التعبيرية – الشيئية: وتلمس في مجموعة "حالات" وهي مرحلة مهمة، يقول عنها القاص نفسه إنها "لوحات تأخذ كل الأشياء فيها حجومها ومساحاتها".

٤- التعبيرية – التاريخية، وتلمس في روايته المهمة "الحافات" وقصصه القصيرة "احتفالية أخيرة" و "الحادث" و "رجل يعد نفسه للموت" و "السقوط" وأربع قصص

بعنوان "احتمالات" ومجموعته القصصية "عصر المدن"، وقد يبدو مصطلح "التعبيرية – التاريخية" خداعا لوصف المرحلة الأخيرة من مراحل إبداع هذا القاص، ولهـذا لا بد من استدراك الأمر، والتأكيد أن التاريخية المقصودة هنا، ليست الوقائع، بل الهموم، فالشخصية في هذه المرحلة، تشغلها هموم تاريخية، وهي مرحلة تنطوي على أصالة نادرة في أنها تطمح لتمزيق حجب الظلام وكل القناعـات المـستقرة فـي الـوعي، وتتحول فيها الشخصية إلى نموذج مهدد ومطارد ولا يملك للدفاع عن نفـسه، غيـر وعيه الأصيل بمواجهة الوعي الزائف، ولقد تضافرت معا، جميع المكونـات التـي تؤلف هذه المرحلة، فتمخضت عن نص قصصي جديد هو "القلعة".

لا يتعارض هذا النص القصصي مع البناء المألوف للقصة القـصيرة فحـسب، إنمـا يتعارض فضلاً عن ذلك بكونه يرشح عن دلالة خاصة، وهو في هذا الجانب وثيقـة إبداعيـة تعتمد على نظرة أيديولوجية خاصة إلى التاريخ بمفهومه الشامل. إن هذا النص يقوم على مبدأ المغايرة الكلية وبذا، فإنه يضع نفسه في المأزق الصعب، لأنه لا ينهض علـى سـياق قبلـي مهدته نصوص سابقة، هذا يعني أنه يؤسس سياقًا خاصا، أي ذائقة متفردة، وعليه، لا يمكن أن ينتزع خارج سياقه الخاص، ويعامل وفق سياقات نصوص أخرى، بل، يجب التعامل معه من خلال تكوينه الخاص وبنيته الخاصة فهو، لا يذهب إلى التـاريخ، وإنمـا يستحـضره فيـه ويتضمنه، وينتخب لحظة خاصة للبدء بالمحاورة مع التاريخ، فهي من ناحية أولى لحظة يقظة عامة، أو استعادة وعي مطمور ومن ناحية أخرى لحظة انعطاف تاريخي تقترن بزمن محدد:

"فتحت حانة الأسود السبعة أبوابها المغلقة منذ ربع قرن، فتح النذل أبوابها في وقـت مبكر من ظهر يوم الخميس فاندفع هواء حار مسعور مفاجئ، اندفع بصخب ودخل الحانة من كل أبوابها فأزاح أغطية الموائد البيض وكشف عن أسطحها المرمرية الآخذة في التشقق، ومن الحانة انطلق الهواء في المدينة يجوب شوارعها محدثًا ضجة عنيفة تراجعت داخل أزقتها بعد اختناقها بالهواء الساخن الذي يوحي وكأنه منبعث من جحيم مشتعل، وعم الارتبـاك أعمـاق ساحتها المفعمة بالغبار والعرق وهي تشهق هذا المزيج الهائل من هواء وغبار وآهات عميقة، ثم وهي تقذفه بعنف على شكل صراخ حاد، وآهة طويلة تتلاشى في عنفوان الـريح وهـواء الشوارع".

إن هذا الاستلال المعبر، هو في الحقيقة اللحظة الزمنية الآنية التي تؤطر القصة، ومن خلالها ينبثق التاريخ بكل هول وقائعه، فالاستهلال هنا هو بوابة التاريخ الذي يعبر عنه مـن خلال وعي الراوي المتكلم وهو صاحب الحانة التي تفتح إثر إغلاق لمدة ربع قـرن. وتبـدو وقائع التاريخ مشوشة، فالراوي لا يرى فيها غير وقائع ورقية تتراكم لتؤلف الموروث الذهني

لأهالي القلعة، وإذ ينثال تاريخ القلعة خلال أربعين قرنًا دون اهتمام بالتسلسل، إنما بـالوقوف على أكثر الوقائع دموية ودلالة، فإن الراوي الذي يفرض حضوره أحيانًا، بصوته الخـاص، الذي يغيب أحيانًا ليترك للوقائع أن تروى بأسلوب موضوعي، يتحول خلال لحظة القص إلى مراقب لتاريخ من الوهم، إنه غارق في الوهم، ولا يعال قصة للتاريخ، كما لا يـود أن يبـين لمن يتحدث؛ إنه مسكون بوهم رفاقه القدامى في الحانة الذين جالسوه عبـر حقـب التـاريخ: جرجس وإبراهيم ويافث، وتواق لأن يرى الندل الأوائل: ميخائيل وبطليمـوس والحمـزاوي، هؤلاء الغائبون عن المشهد والحاضرون فيه بقوة وجودهم، ويتميز الراوي في قصة "القلعة" بقدرته الاستعراضية الوصفية، وهو يعلق باستمرار على مكونات عالمه الضيق، حانة الأسود السبعة، ويتحول الفعل القصصي إلى وصف ينطوي على رؤية نافذة تسفح مواقفها على ذرى معظم الوقائع المهمة في تاريخ بلاد الرافدين. إن الشخصية هنا، تذوب بوصفها كيانًا، وتتحول إلى رؤية، وهكذا، فإن هذا النص يقوم بتدمير أهم عنصرين فنيين في القصة القصيرة وهمـا: ألشخصية والحدث، ويولي اهتماما استثنائيا بالزمان والمكان، إن المكان هنـا لوحـة الحانـة ولوحة التاريخ وتأمل الراوي لهما، أما الزمان فهو إطار غير محـدد بتـاريخ، إنـه الـزمن الداخلي الحر الذي ينتقل بين جميع مستويات الزمن، فيبدأ من الوهم لينتهي إليه، فهو يبدأ من لحظة التخليق الخاصة حينما يقرر الرواية، أن يسوغ اسم حانة الأسود السبعة:

"هذه الحانة سميت بهذا الاسم بلا مناسبة، وفي الحقيقة أنا الذي سميتها به، فلقد حدثت نفسي كما يفعل الآخرون المدربون خلال ربع قرن، وأوردت حكاية عن نفسي وعلى لـساني أن المدينة وهي بعد تتكون هاجمتها أسود سبعة جائعة من كافة الاتجاهات".

إن تسويغ الحكاية المختلفة، يتضمن إيحاء خاصا، بأن كل شيء مختلف.

فالأسود السبعة المهاجمة، حسب الحكاية المختلفة، تداهم المدينة لكن السكان يعمـدون إلى الصبر والحيلة، فيقدمون للأسود لحم الماعز المدجن، ويفلحون بعـد جهـد أن يـدجنوا الأسود نفسها وتبدأ حالة الولاء للأسود تتبلور بعد حين إذ ينقسم الناس إلى ملل كل منها تعبـد أسدا، وكل ملة تنقسم بدورها إثر موت أسدها إلى قسمين، قسم يؤيد استمرار عبادة الأسد بعد موته، وآخر يبحث عن بديل جديد، ومن الواضح أن الحكاية مختلفة تماما، وتقدم لتفسير حالة عدم التجانس الاجتماعي، الولاءات المتعددة لأهالي القلعة، لكنها تفلح إلى حد كبيـر بتأشـير حالة قائمة الآن. ويعمد الراوي فضلاً عن هذا إلى وخز التاريخ برؤيتـه الكليـة الجارحـة، ويحصره مثل أي مخطوط أهمل في طيات الماضي وقيض له من يبعثه، لكن بعـد إضـفاء رؤيته الخاصة عليه ضمن إطار مكاني محدد، ويتنازع كل من المكان والزمان بنيـة الـنص ودلالته، وإذا كان ضيق المكان حسب محمود جنداري "أحمد مسببات جمود النص القصصي".

فإن القاص يبرع في تدمير وهم المكان، عندما يقوم الراوي بإعادة قص الأحداث معروضـة على جدران الحانة، فهو، وإن كان متكئًا إلى القلعة ومحدقًا إلى نهر "ردانـو" إلا أن الوقـائع تترى باستمرار بين هذين الحيزين. إن القلعة مكان ملغوم ومهـيمن لا يمكـن لـ ـ "ردانـو" الجاف أن يطهره، ولهذا فإن الوقائع تسيل في ذاكره الراوي بين حين وآخـر، كمـا يعربـد "ردانو" الجاف بسيوله بين فصل وآخر. إن الراوي لا يقوم بإعادة روايـة أحـداث التـاريخ، فيحدد دوره بوصفه وسيلة توصيل، وإنما يعمد إلى التشكيك بالتاريخ ذاته، ويعيد تركيب بعض الوقائع متحديا الأطر الزمنية العامة، فيغير تركيبها ودلالتها بما يتفـق والمتطلـب الـسردي للقصة. إن الراوي ينطوي على المؤرخ لكنه يخنقه فيه ويكون منبعا للتاريخ مـا دام التـاريخ عنده سرديا أي وهميا.

فهو يروى لقاء الإسكندر بـ "تاييس" إثر غزوة لـ "عيلام" بالصورة الآتية: "لما عـاد الإسكندر مزهوا وجد تاييس قد تبرجت وجلست في غرفة الملكة في قـصر نبوخـذ نـصر، وغرفة الملكة لها بابان، باب يوصلها إلى المخدع الملكي وباب يوصلها إلى قاعة العرش. شم الإسكندر رائحة العطر فاهتدى إلى مكان تاييس فكت عنه زرد درعه الحديدي وأخذتـه بـين يديها" بينما يروي التاريخ المكتوب أن لقاء الإسكندر بـ "تاييس" كان في حفـل فخـم أقامـه الإسكندر عند احتلاله "برسيبوليس" عاصمة الدولة العيلامية، وأنه هي التي أضرمت غـضبة عندما أكدت أن جميع الدسائس التي كانت تحاك ضد اليونان كانت في هذه المدينة، ممـا أدى إلى إحراق العاصمة. وهو يجعل من "ردانو" نهرا يمر من مدينة ارانجا، وهو في الحقيقة بعيد عنها، إنه النهر العظيم حاليا. ولا تقف رغبة الراوي عند هذا الحد. بل إنـه يغيـر المدينـة التاريخية "أرانجا" وهي مدينة كركوك ا لحالية إلى "ارابخا". إنه ولا شك ميال للتعامـل مـع التاريخ لا بوصفه حقيقة، بل بوصفه رؤية خاصة، وتستفحل هذه الرؤية لتحول التاريخ أطمعه إلى قلعة من ورق تخرقها الجمرة الملكية "لقد كانت الطوابق الأخيرة من ورق، جاس أولئـك الرواد الأوائل والندل القدامى ينتظرون الجمرة الملكية وهي تخرق طابق الورق، ينتظـرون ذلك منذ ربع قرن" ومن خلال هذا الفهم الجديد والخاص للتاريخ، أخذ الزمن ضـمن الإطـار السردي صورة خاصة، فالراوي ينتقل خلال قرون طويلـة دون أن يأبـه بعقبـات الـزمن الاعتيادي، فالحاضر ينفتح على الماضي ويستحضر وقائعه ويطل على المستقبل ويستـشرف ما سيحدث فيه، ومن هنا تبدو الحانة ومن ثم القلعة سرا يتركب فيه ليس التاريخ فحسب بـل المستقبل أيضا، ولهذا يبدو هذا النص من جهة محايثًا، لكنه من جهـة أخـرى مغـاير لـه ومتعارض معه وينهض على تمزيقه، وهذا الفعل يقوده نموذج، إن النموذج – الراوي، هنـا، يعامل بمستويين: إنه صوت تاريخي ورؤية سردية، وهو متركب من كل من السردي المتخيل

والتاريخي، ويتبين ذلك واضحا في تناوب السردين الذاتي والموضوعي فـي تقـديم المـادة القصصية. هذه المادة التي لا تتبلور بصورة منطقية حكائية فمتنها التاريخ وبناؤها مفتوح إلى أفق يقرب إلى صيغة الاعتراف. إن مفاصل التناص المتحققة هنا تكون بين التاريخ والحكاية، فثمة حكايات الأسود وتاييس ونهر ردانو وغيرها وفي هذا المجاز ومن خلال تـدفق وعـي الراوي تاركًا آثارا في وعي المتلقي، في تقديمه توالي السلطات على القلعة، فهي –الـوطن- الذي تنازعته عبر العصور طموحات الآخرين ومصالحهم من غزاة وحكام وقتلـة، وتكمـن القوة الدالة لهذا النص في كونه يخز باستمرار طبقات الوعي ويؤسس دلالته في الظل، وبعيدا عن الأنظار، فلا مناص غير الذهاب إليه خلال طرق وعرة وغير معبدة من أساليب التعبير، ووسائل البناء التي لم تجرب من قبل على نطاق واسع في القصة القصيرة، وقـد يبـدو فـي مستوى ما من أحد مستويات الدلالة التي يمكن تعويمها في النص، أن التئـام شـمل النـدل والرواد القدامى في حانة الأسود السبعة، هو نوح على الحاضر، بيد أن الحاضر غائـب، إلا برموزه المطمورة وغير المنظورة، فلا يوجد إذن غير الذهاب إلى الماضي، فالأحداث تكرر نفسها، وتأمل واقعة ما أشبه بتأمل غيرها، ويكاد الندل والرواد بكل ما توحي به أسماؤهم من دلالة تاريخية يكونون حلقة من عتمة ينبثق من وسطها الراوي، مدافعا عن وجوده، لكنه أخيرا يفتقد شرط ثورته فيذوب بينهم متأملاً الجمرة الملكية وهي تخرق نازلة جسد التاريخ، أي جسد القلعة وكيانها.

فهو نموذج يراقب ولا يفعل، وإذا كان الإمساك بالنموذج صعبا جدا حـسب محمـود جنداري، فإنه استطاع في "القلعة" تجريد النموذج قوته المادية من جميع صفاته وخصائـصه، وأحاله إلى رؤية فقط، فالراوي هنا، عبر عن مستوى واضح من القهر والانهزام عندما انتحى مكانًا حصينًا يستند إلى القلعة ويطل على النهر، وهو يلوك التاريخ خلسة مع نفـسه، دون أن يجرؤ على الإعلان عن نفسه وسط دنان الخمر ومدمنيه.

فالنموذج هنا يفتقد إلى الإشكالية، لكنه ينطوي على ما هو أهم منهـا، إن اعتراضـه على مظاهر الواقع، يدفن فيه، وينزف بصورة تأملات ذاتية، واعترافات خاصة، لكنها لا تبلغ حد الصدام مع الواقع، إنها إشكالية جديدة، تهجع في سراديب التاريخ، وقد تفنى في غياهـب الظلام.

الفصل السادس

الأشياء والموجودات معدلاً
رمزيا في الفن القصصي

- قراءة سينمائية في قصة "القنديل المنطفئ"[*] -
- فؤاد التكرلي -

القنديل المنطفئ واحدة من قصص المجموعة القصصية (الوجه الآخر)[**] لمؤلفها القاص فؤاد التكرلي. وإذا كانت هذه القصة حظيت بالدراسة والاهتمام من بعض الدارسين ممن تصدوا لها، فإن هؤلاء الدارسين قلما تجاوزوا النقد الموضوعاتي الذي اهتم في معظمه بالحديث عن مضمون القصة والمشكلات الاجتماعية التي رأى هؤلاء الدارسون أنها تمثلها، من غير أن يحظى البناء الفني للقصة وعناصر التماسك الدرامي التي جعلت منها نصا قصصيا ناجحا يحتفظ بسمات العمل الإبداعي الحديث طوال ثلاثين سنة ونيف[1].

يفصح القاص في عمله عن فهم طيب لدخيلة شخصيته المحورية (جبار) ومتابعة هواجسها وتقصي مخاوفها وطريقة تفكيرها قبيل وقوع الحدث الرئيسي للقصة وعقبه.

يبدو بناء قصة (القنديل المنطفئ) أشبه شيء باللوحات التشكيلية التي يكمل توالي خطوط الفرشاة فيها وما يضيف إليها الفنان من رتوش موضوعها النهائي.

يبدو الجو القصصي في قصة (القنديل المنطفئ) علامة بارزة تقف على مرمى نظر القارئ على امتداد البنية السردية وبشكل يتخذ فيه هذا الجو دورا مهما في تحقيق التماسك

(*) انظر نص القصة فيق القسم الثاني من الكتاب.

(**) الوجه الآخر : فؤاد التكرلي . أقاصيص، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة القصة والمسرحية (١٥٤) / ١٩٨٢.

(1) يرجع تاريخ نشر القصة إلى عام ١٩٥٤، كما يشير القاص نفسه إليه في نهاية قصته . وهو زمن كان معظم النتاج القصصي العراقي يكتب فيه بروح الحكاية والتسجيل الوثائقي والمقاصة إذا ما استعرنا وصف القاص الذكي لهذا النتاج آنذاك في ما كتب من نقد ومتابعات.

الفني للسرد، فهو الممهد لموضوع البنية السردية، المرافق لأحداثها المنبئ عن وقوع بعضها والمعمق لمغزاها.

الخلفية السردية :

يتوزع الجو القصصي هنا قطبان أو عنصران هما : عنصر الطبيعة الحية التي تمثل الجو الخارجي؛ والقنديل المتوهج الذي يقبع في زاوية ما من الكوخ ويمثل جزءا من عالم الأشياء المادية أو الجو الداخلي لعالم الكوخ البارد الرطب.

ينفتح الملفوظ السردي على اللوحة التي يرسمها القاص للجو المتحكم في الداخل والخارج، من خلال شخصيته المحورية، وهي الزاوية التي قدمت البنية السردية كلها تقريبا من خلالها، إلى جانب زاوية نظر الراوي.

يبدو الكوخ في البنية السردية هادئًا من الداخل، على الضد مما يجري في الخارج من حركة عاصفة للهواء، وهو مشهد استهلالي يتضمن عناصر الجو القصصي التي ستشهد تغيرها وتلونها مع تلون الحدث القصصي وتغير مساره:

"لم تتحرك الستارة السوداء، ولم يزل القسم الآخر من الكوخ هادئًا، كان الهواء عاصفًا في الخارج وقطرات المطر تضرب سقف الحصير.." [١].

وإذ تطفو في ذات (جبار) المخاوف وتعشش في ذهنه هواجس الخوف من إقدام بأبيه على قتله أو ارتكاب فعل ما بحث زوجته الصغيرة التي زفّت إليه منذ أربعة أيام، من غير أن ينجح في تحقيق فعل الرجولة معها، نجد ملامح صورة ا لجو الخارجي وهي تتغير ليضاف إليها معطى صوتي أكثر تماشيا مع جو الإحساس بخمول الداخل ومواءمته لجو الترقب وتوقع حدوث ما يخشى وقوعه، ولا سيما أن صوت الرعد يأتي هنا مختلطًا مع هواجس (جبار) وشكه في سماع صوت خطوات أبيه. وهو أسلوب يعكس اضطراب الشخصية واختلاط معطيات الواقع المحيط بها:

"كان جبار مضطجعا آنذاك في فراشه فقعد منصتًا. وصلت أذنه غمغمة أبيه تختلط مع الرعد ولم يفهم ما قاله لها. الريح تهدر كالماء الجاري العنيف والسماء تقصف"[٢].

ومثلما تغيرت ملامح لوحة العالم الخارجي فإن ملامح صورة القنديل المتوهج تتغير هي الأخرى تماشيا مع تغير مجرى الحدث القصصي، إذ يبدو القنديل الصغير في اللوحة

([1]) القصة : ص ٢٣٧.

([2]) القصة ضمن المجموعة نفسها: ص ٢٣٨.

الأولى – المقدمة من خلال عيني جبار – وهو "يرسل وهجا أحمر ملتويا والدخان يندفع منـه إلى سقف الزاوية"[١].

ولكن هذه اللوحة سرعان ما تتغير مع تفاقم هواجس جبار ومخاوفه فـي أن تكـون الأصوات التي يسمعها أصوات خطوات أبيه الذي يتوجس منه ارتكاب ما يخشاه منه، لتبـدو صورة القنديل أقرب ما تكون إلى واقع حال الشخصية وإحساسها بالخوف والانخذال:

"لو دخل الآن لاضطر أن يحني رأسه. ولكنه .. هل سيدخل ؟ هل سيدخل عليهمـا ؟ انتبه فجأة إلى القنديل يرتجف بعنف في زاويته العالية . بقى يتأمله .." [٢].

لقد بدت صورة القنديل أقرب إلى حال الشخصية هنا ، حين تجاوزت معطيات صورة الوصف المحايد التي ألفناها قبل ذلك.

وتتغير ألوان صورة العالم الخارجي وتزداد حدة إيقاعها مع تخيل الشخصية وقـوع شيء ما وسماعها صوته وذعرها من قرب وقوع ما تخشاه، ليأتي حديث الصورة التي غلبت عليها معطيات الصوت متماشيا وهدير أعماق الشخصية وهيجانها:

"سمع وقع أقدام خفيفة يستمر فترة ثم ينقطع. قرقعت السماء بشدة وتدحرجت الصاعقة ثم انفجرت بصوت رهيب. كانت الريح تهدر وتهدر"[٣].

لم تعد الريح وحدها هنا كافية للتعبير عما وصلت إليه مخاوف الشخصية وحدة هـذه المخاوف، فكان لا بد لمعطيات الصوت الشديد من أن تأتي هنا لتكـشف عـن واقـع هـذه الأحاسيس ولتعمق من إحساسنا بها، ممثلة هذه المرة في صوت الرعد وانفجارات السماء.

إن نظرة متمعنة في صورة القنديل الصغير المتوهج ومتابعة لما يضفيه عليها القاص من أوصاف، ولاختياره الزمن الذي يبرزه فيه، كفيلة بأن تجعلنا نرى في القنديل شيئًا أكثـر من مجرد عنصر مادي أو لازمة من لوازم حياة ا لأسرة الفقيرة وسكنها. إن القنديل يمثـل – في ظننا – دلالة رمزية بالغة الأهمية في نسيج البنية السردية؛ فهو هنا معادل رمزي لواقـع حال الشخصية المحورية وما انتهت إليه.

يبدو القنديل في اللوحة السردية الأولى وهو يرسل وهجا أحمر ملتويا، والدخان يندفع منه إلى سقف الغرفة، ومن خلال ما يرويه لنا القاص نعرف أن القنديل يملأ منذ خمس ليـال

([1]) القصة : ص ٢٣٧ .

([2]) القصة : ص ٢٣٨.

([3]) القصة : ص ٢٣٩.

مضت بالنفط ليشعل بعد غروب شمس كل يوم ويوضع في زاويته العالية حتى ينطفـئ فـي أثناء الليل وحده.

ولعل من المفيد أن نستحضر هنا بعض ما يتصل بواقع (جبار). فجبار هذا قد خطب له أبوه فتاة صغيرة (هيله) بعد أن رفض أهلها تزويجها للأب، من غ ير أن يكون للابن رأي في هذا الزواج، مما جعله يفشل لأربع ليال في إثبات رجولته في الفتاة، لنجد ا لأب يتحـرك على مقربه منه ، مصمما – نزولاً عند مواضعات الأعراف القبلية – على فعل ما كان الابن والأم يخشيان وقوعه منه.

من هنا صورة القنديل الصغير الذي يملأ بالنفط منذ خمس ليال لينطفئ فـي الليـل، باعثًا في أثناء توهجه دخانًا أبيض ملتويا، أشبه بواقع حال (جبار) الذي يتهيأ منذ أربع ليـال خلت للانتهاء من مهمته، من دون أن ينجح مرة في تحقيقه، لتخمد قواه وينطفئ وهجـه هـو أيضا.

ولعل ما يعمق من سلامة هذه القراءة العلامية للـسياق الـسردي، تلـك الأوصـاف الموحية التي يخلعها القاص على القنديل، فهو فضلاً عما ذكر يرد على الدوام مع قرينه الوهج الأحمر الذي يرسله فتيله، ومع ارتجاف شعلة الفتيل وتلونها.

يرسل وهجا أحمر ملتويا / ترتعش الفتيلة قليلاً / تخبو وتترك شعلتها تبعـث دخانًـا أبيض كثيفًا / كان القنديل يصبغها (الستارة) بحمرة ضوئه / انتبه فجأة إلى القنـديل يرتجـف بعنف في زاويته العالية / كانت شعلة القنديل تتلوى إلى جانبه / آه . أهي الريح التي عبثـت بالمنارة المضيئة / كان القنديل يضيء بشعلته الحمراء فراشهما / كان القنديل يرسل ضـوءا أحمر كالدم المتجمد.

وإذا أضفنا إلى هذه الأوصاف دوام تفكير (جبار) في شعلة القنديل، وانشغال باله بهـا وإحساسه الدائم بقرب انطفائها، أدركنا ما تعانيه الشخصية من عجز وإحباط وانطفاء، وارتباط ذلك بصورة القنديل الذي بدا معادلاً رمزيا ناجحا في تجسيد هـذه المعانـاة والتعبيـر عـن تفصيلاتها، حتى ليبدو أحدهما رديفًا للآخر، فلا ندري ما الأصل وما الظل:

رآه ينطفئ أربع مرات / وسيراه ينطفئ هذه الليلة أيضا / سينطفئ القنديل بعد ساعات طويلة / تلوث الشعلة فجأة وتضاءلت هل ستنطفئ؟ / هل انطفأ القنديل يا ترى ؟

إن إحساس (جبار) بقوة ا لظروف الخارجية الضاغطة عليه لتبلغ أشدها حين يفاجـأ بخطبة فتاة له لم يكن له رأي فيها ولا رغبة، فهي فتاة صغيرة نحيلة سمراء تشوبها صـفرة، لها من العمر ثلاث عشرة سنة. وتكاد سطوة الظروف هنا تبلغ مرتبة قدرية ينـصهر المـرء فيها تحت قوة بطشها دون أن يستطيع فعل شيء حيالها.

ولعل هذا يفسر لنا ذلك الوصف الذي تجاوزت فيه الريح مستوى دلالتهـا الحرفيـة لتوحي بهذه القوى القدرية، ولتكو الصورة معادلاً رمزيا موحيا بشدة وطأة معانـاة (جبـار) وعذاباته:

"أحس بأجفانه تثقل وهو ينظر إلى القنديل. كم هو متعب مجهد لهذا الهر الذي لا يعلم سببه! وأرسه يرن ويهدر مع صوت الريح. أه، أهي الريح التي عبثت بالمنارة المضيئة؟ تلوث الشعلة فجأة وتضاءلت. هل ستنطفئ؟"[١].

الأشياء والموجودات :

ثمة في القصة وصف عابرة – في ظاهره – لبعض موجـودات المكـان (الكـوخ) وأشيائه الصغيرة، ولكنه –في حقيقته- وصف مقصود، أراد القاص من ورائه الإيحاء بدلالـة مهمة لا تنفصل عن المغزى الكلي للقصة، ففي لحظة من اللحظات التي يتفاقم فيها إحـساس (جبار) بالهلع من قرب إقدام أبيه على ارتكاب فعل ما، وفي ظل إحساس الشخصية بـالعطش والجوع الشديدين، تقع عينا جبار أول مرة على مكان ما في سقف الكوخ يسيل منـه المـاء ببطء. ينتقل القاص بعدها مباشرة إلى وصف ما طالعته عينا (جبار) من أرض الغرفة العارية وما استقر فيها ممثلاً في صندوق (هيله) الحديدي.

قد لا تبدو –للنظرة العجلى – ثمة علاقة بين الصورتين. لكننا نلفت نظر القارئ أولاً إلى قانون التداعي الذهني الذي ينتقل بالذهن من صورة الماء الذي يسيل مـن الـسقف إلـى الأرض العارية. وهو قانون يؤكد تلك العلاقة ويوثقها، لا سيما إذا ما نظرنا إليها مـن واقـع حال (جبار) وطبيعة معاناته. ولنمعن النظر في وصف القاص للأرض بـ ـ (العاريـة) أولاً، ولصندوق (هيله) الحديدي الذي يصفه القاص بالقول إنه (مفتوح الباب كفم الوحش).

إننا لا يمكن أن نفهم الباعث وراء هذا التشبيه الغريب لانفتاح باب الصندوق الحديدي كانفتاح فم الوحش، إلا إذا نظرنا إلى صندوق (هيله) الحديدي على أنه وسـيلة مـن وسـائل التعبير الفني، بدا فيها هذا الصندوق معادلاً لشخص هيله؛ الزوجة القابعة منذ أربع ليال فـي انتظار الفعل الرجولي المعلق؛ فكأنها في انتظارها هذا أشبه بصندوق مفتوح:

"رأى مكانًا في السقف يسيل منه الماء ببطء. الأرض قربة عارية وصندوق (هيلـه) الحديدي مفتوح الباب كفم الوحش"[٢].

([1]) القصة : ص ٢٤٠-٢٤١.

([2]) القصة : ص ٢٤٠.

ولما كان الفشل قد لاحق (جبار) طيلة هذه الليالي في تحقيق المهمة الشرعية المنتظرة منه وإثبات رجولته، فإن من الطبيعي أن تبدو (هيله) أو رمزها الدال على (صندوقها المفتوح) شيئًا محرجا له، مؤذيا لنفسه، ليغذو انفتاح هذا الصندوق أشبه ما يكون بفم وحش مؤذ. وهـي صورة نجح القاص في توفير البطانة ا لنفسية التي تسوغها من واقع معاناة ا لشخصية. يؤكد هذه القراءة أن ضرب أبي جبار لابنه بالعصا على رأسه قد تسبب فـي وقوعـه مـن فـوق سريره، حيث كان ينام إلى جوار (هيله) إلى جانب صندوقها الحديدي علـى الأرض، فكـأن القاص أراد أن يعبر بالصورة هنا عن إزاحة الأب للابن ومحاولة اتخاذ دوره والحلول محله، وذلك من خلال فقدان الابن للفتاة واقعيا، ووقعه قرب رمزها المجرد الدال عليها (الصندوق):

"انفجر رأسه كانفجار الصاعقة وعميت عيناه. أحسن، بعد لحظة بجسمه يتكوم قـرب الصندوق الحديدي على الأرض العارية الرطبة"(١).

ومن أجل أن يعمق القاص إحساس (جبار) بخيبته وإحساسنا، قراء بها أيـضا، يعمـد إلى أسلوب موح بهذا الإحساس لا يخلو من مفارقة وبؤس. كل ذلك عبر لمحة سريعة مكثفـة دالة. وذلك حين يجعل جبارا يرى أباه، عقب إفاقته من غيبوبته، وقد استوى على الفتاة تماما وهم بإتمام الفعل المرتقب منه دون أن يكون للبنت قبل على دفعه، نرى القاص يجعل جبـارا في هذه اللحظات التي بدا فيها أوان الفعل الرجولي قد فاته يشعر : "حال اعتداله بمـاء دافـئ يبلل فخذيه. لم يستطع أن يحول عينيه عنهما. كان القنـديل يرسـل ضـوءا أحمـر كالـدم المتجمد"(٢). وهي لحظة ما لبث الأب بعدها أن استكمل مهمة الابن الخائر الضعيف.

لقد جاء وصف القاص لضوء القنديل وتشبيهه إياه بالدم الأحمـر، أول مـرة هنـا، متماشيا مع لحظات فعل الانتهاك وجوه الذي شهده الابن بأم عينيه، وما اتصل بهذا الجو مـن وقائع وتفصيلات، ليصبح هذا الوصف لازمة من لوازم البنية السردية وعلامة سيميائية معبرة عن نمو نسيجها الفني.

إن قصة تنتهي هذه النهاية لا بد من أن تظل محافظة على ألوانها الكامـدة وإيقاعهـا الحاد. وذلك ما أراد القاص أن يوصله إلينا من خلال الصورة الختامية لجو القصة الذي يعـد تطويرا لعناصر البناء الفني الذي شهدنا ملامحه في ألوان اللوحة التي اختتم بها القاص قصته:

"كان الحائط وراءه باردا متعكرا، والمطر ينقر سقف الحصير. حـاول أن يـصرخ، وكانت الريح تهدر وتهدر من بعيد"(٣).

---

(1) القصة : ص ٢٤١.

(2) القصة : ص ٢٤٢.

(3) القصة : ص ٢٤٣.

لقد تجنب القاص في هذه القصة طريق المعالجة الفنية المباشرة حين أمسك عن اتخاذ دور الواعظ أو الناقد لمظاهر الشذوذ التي حاولت القصة التوفر على إحداها وتعريتها وإدانتها دون اللجوء إلى أي كلمة تقريرية أو عبارة مباشرة أو وصف صريح، مستبدلة بهـا سـيماء الكلمة ورمزية البناء وتعبيرية الوصف وإيحاء الصورة.

هل يحق لنا يا ترى في نهاية هذه القصة ذات الحدث الذي ينطوي على قدر كبير من الغرابة والاستثناء أن نسأل أنفسنا عن مدى واقعية حدثها أو عن إمكان حدوثـه علـى أرض الواقع؟ لا أظن أن من حقنا أن نفعل ذلك بعد أن نجحت القصة؛ بما امتلكته من وسائل فنيـة وبناء محكم أن تقنعنا بصدقها الفني. وهو الشرط الجوهري في العمل الإبداعي، الذي ينبغـي أن يكون مثار اهتمامنا ونظرنا دون أي شيء سواه.

الفصل السابع

جدلية الارتياب واليقين

- قراءة في التكنيك القصصي لقصة (شخص آخر) -

- - فيصل عبد الحسن حاجم -

إضاءة :

تتوفر هذه القراءة على نص قصصي يبلغ طوله ست صفحات ونصف الصفحة بالحجم المتوسط، بغية الوقوف على البنية الأساسية التي تتحكم به وتمنحه امتيازه الإبداعي أو تحقق له شعريته باللغة الجديدة للنقد.

وفي الوقت الذي تبدو فيه هذه القراءة مستفيدة من معطيات المناهج النقدية الحديثة ووسائلها المتغيرة أبدا، فإنها لا تجد غضاضة في إطراح ما لا تراه متفقًا وروح توجهها أو مخالفته إذا ما حال ذلك المنهج أو تلك الوسائل دون تحقق مساحة الاجتهاد الشخصي أو وضوح الرؤية الخاصة لصاحب القراءة.

من هنا فإن البحث عن جماليات بنية العمل الإبداعي التي تحقق له فرادته تظل الهم المركزي لهذه القراءة التي تزعم أنها تتأبى على أية تقنيات تسعى إلى مسخ هويتها وقهر إرادتها وخنق صوت اجتهادها المعرفي.

لقد كشفت قراءة هذا النص عن أن الانزياح الإبداعي في بنيته إنما يكمن في نجاحه في خلق بعد دلالي آخر وراء المتعة العقلية والوجدانة القارة في النص والمتسربة إلى القارئ.

إن قراءة النص لا يمكن أن تحقق شمولها من غير أن تسعى إلى استكشاف بنية النص من خلال مستوياته الأساسية المتمثلة في السرد والشخصية والأسلوب وتقنية البدء والختام وهو ما ستحاول هذه الورقة تحقيقه.

مستوى السرد : تتخذ قصة (شخص آخر) (*) من الراوي كلي العلم وسيلة لرواية الحديث وتقديم الشخصية في تجلياتها المختلفة. وهي زاوية نظر ملائمة لوقائع القصة وجوها

(*)

النفسي وبنيتها الدلالية، إذ يبدو معها الراوي في كامل حريته، مطلعا علـى العـالم التخيلـي وحركة الشخصيات فهي وشاهدا على أحداثه: ما ظهر منا وما كان خافيا سريا.

إن اتخاذ الراوي دور الشاهد مهم في هذا النص، فهو جزء من آلية بنائه وذلـك لأن الراوي هنا هو القارئ في عمومه أو هو جمهور الناس حين يكون معنيا بمجريات الـسرد، فضلاً عن الإطلاع عليه ومراقبته والحكم عليه.

ومن المعلوم أن دور الراوي – الشاهد يصبح أشد حضورا وأكثر أهمية في النصوص التي تعالج موضوعه تتصل بالمصير الإنسان أو بالوضع البشري العام، لما في ذلك من توتر اللحظة وخصوصيتها وما تتطلب من حياد موقفي وشهادة (بانورامية) وذاكرة حية.

يقوم النص الذي يبدأ بمشهد فتح امرأة باب الدار في جو من العتمة، ودخـول رجـل البيت ومسارعتها إلى عناقه في ضوء الفانوس الواني، يقوم هذا النص على لعبة معرفة توقع القارئ.

من هنا فهو نص يزعزع أفق توقف هذا القارئ في حدسه العلاقة التي تـربط بـين الشخصيتين والتي لا بد من أن تنحصر في حدود العلاقة الزوجية تحديدا.

يتخلى النص عن ذكر لفظ الزوج على امتداد مساحة الملفوظ الـسردي سـواء فـي مستوى السرد أو مستوى حوار الشخصيتين فيه (الخارجي والداخلي)، على الرغم من أن هذه اللفظة المغيبة تبدو الملائمة الوحيدة له، التي يظل القارئ يتوقع سماعها على امتداد مـساحة النص.

إن إمساك السارد عن القطع بواقع العلاقة بين الشخصيتين عزز فـي الـنص حالـة الارتباك ونجح في شد القارئ إلى عالم النص، ليظل مترددا طامحا إلى بلوغ حالـة اليقـين طوال حركة السرد وامتداده، حتى ليمكن القول إن البراعة الفنية للقدامى وجانبا كبيـرا مـن أسرار إحكام النفس يعودان إلى قدرة السارد على الإمساك بخيط الموازنة فيما بـين الـضوء والعتمة، والإبقاء على ذهن القارئ متأرجحا بين الارتياب واليقين اللذين جسدا صـورة مـن صور جدل المشاعر الداخلية للمرأة، إحدى الشخصيتين في النص، وعلى النحو الذي يتـضح في شكل الترسيمة الآتية:

مشاعر المرأة ـ ترسيمة رقم (١)

مستوى الشخصيات :

دخل الرجل إلى البيت وعانقته المرأة التي لمحت ملابسه العسكرية وقامته المألوفـة. لكن هذا ا للقاء الذي بدا أول وهلة مبنيا على قاعدة متماسكة من اليقين والفرح، سـرعان مـا دخل في متاهات من الارتياب القاتل ومسارب من العذاب النفسي الذي انطبق الأفق الـسردي عند حدوده دون أن يغادره أو يكشف عما يفارق مساره. فمنذ أن انفتح النص على فعل إحدى الشخصيتين فيه (اتجاه المرأة نحو باب الدار) حرص الراوي على تغيب شخصيته وتنكيرهما، وذلك عن طريق تقديمهما بضميريهما مع تجنب ذكر أي اسم لهمـا. فالشخـصيتان (امـرأة ورجل) لم تكن لهما ملامح تميزهما أو اسم يدل عليهما كما هو واضح من الأفعال التي تـسند غليهما على امتداد النص:

أخذت بيدها / لتنير / عندما توسطت الباحة / أحست بقشعريرة / فتحت باب الصفيح/ رأته بملابس الجندية / احتضنته ودفنت رأسها في صدره / أحست ببـرودة ولكنهـا أحـست بحركة منه / ربما كان متعبا / أخذت من يده حقيبته / رأت لمعة غريبة في عينيه / تبعته../ توقف... الخ[١].

تبدو المرأة التي يستحضرها النص كائنًا بشريا مغيبا عن الحضور، ليس ثمة ما يميز جنسها الأنثوي سوى علامة التأنيث الدالة عليها (الضمير).

ولا يقف أسلوب التغييب عند حدود المرأة بل يتجاوز هذه الشخصية إلـى الشخـصية الثانية (الرجل)، إذ لا نجد ما يكشف عن ملامحه ويحدد علاقته بالمرأة سوى علامة التـذكير (هو). بل إن آلية السلوك التي يتكشف عنها في لقائه المرأة والتي ينظر منها أن تفصح عـن حقيقة العلاقة بينهما لا تبيح للقارئ القطع بطبيعة الصلة فيما بينهما على امتداد مساحة النص.

([1]) انظر القصة : ص ١٥ وانظر نصها في القسم الثاني من الكتاب.

المستوى الدلالي للنص (بنية الارتياب):

أ- مظاهر الشخصية وملامحها :

إن أول ما ينكشف للمرأة من مظاهر لقائها الرجل ومعانقته لها على مستوى الملامـح الشخصية وجود لمعة ما في عينيه لم تألفها فيه من قبل. ولكنها الصفة التي تمـر فـي ثنايـا الوجدان في شكل إحساس عابر من غير أن ترتقي إلى مستوى علامي له دلالته وأثـره فـي إيقاظ الحواس على نحو حاسم:

"وفي ضوء الفانوس رأت لمعة غريبة في عينيه"[١].

لكن هذه الصفة سرعان ما تعاود الظهور في ذهن الشخصية (المرأة) ووجدانها أكثـر من مرة خلال مجرى تطور الحدث، مؤكدة حضورها في شكل علامة، كاشفة عن أهميتها ما بين علامات التغير الأخرى التي طرأت على ملامح الرجل وسلوكه.

فإذا كانت المرأة قد لمحت في ضوء الفانوس وفي أجواء من الارتياب وعدم التـيقن تلك اللمعة فإنها سرعان ما تتأكد مما لمحته خطفًا مرة ثانية وذلك حينمـا تأملـه فـي أثنـاء تسخينها الماء له وهو جالس عند طرف السرير :

"ومن جديد لمحت اللمعة الغريبة في عينيه وهو يجلس عند طرف السرير"[٢].

لقد انتقال إحساس المرأة الذي لا يخطئ يتغير ملمح زوجها من مستوى المظهر العابر إلى مستوى الارتياب المسبب حين رصدته مرتين، وستراه ثالثة في حال من التوهج أول مرة وهي خارجة من المطبخ مع تنبهها إلى طريقة نظره إليها، ليأخذ المظهر شكله العلامي الـدال والارتياب المنغرس عميقًا في ذات المرأة:

"وحين خرجت من المطبخ رأت اللمعة تتوهج في عينيه وهو يحدث فيها كأنما يراهـا لأول مرة"[٣].

في مثل هذا الجو الكآبي الذي يقذف بالصور ويعكسها على الحيطان والأشياء وسـط جو من الحقيقة والخيال، الريبة والاطمئنان، نجد المرأة ترنو إلى الرجل في حالة من التأمـل والقلق لتراه وقد بدا لعينيها نحيل الوجه، ذا ندبة سوداء لم تألفها فيه من قبـل، لا تـدري إن كانت جرحا أو أثرا من آثار الظلال المتكسرة في أرجاء الغرفة، الساقطة على محياه:

---

(1) القصة : ص ١٥.

(2) المصدر نفسه : ص ١٦.

(3) نفسه : ص ١٧.

"رأت وجهه نحيلاً، وثمة ندبة سوداء على خده، ربما كانت جرحا، أو ربما الظـلال الكثيرة المتكسرة في أرجاء الغرفة قد أوحت لها بهذا"[١].

وإذا كانت لمعة العينين الغريبة التي طالعت عيني المرأة. في نظرات الرجل أكث من مرة، هي أولى أمارات الارتياب التي فاجأت المرأة والقارئ معا، فإن تحول الوجه ووجـود الندبة إنما جاءا هنا ليعززا حالة الارتياب لدى المرأة وليجسدا إحساس القارئ بالريبة وليفتحا عينيه فيما بعد على ملامح جديدة ما تلبث أن تكشف عن نفسها في صور مختلفة وملامح من التغير لا تقف عند حد:

"عندما بدأ يلبس ثوبه، لاحظت أن ترهل بطنه السابق قد اختفى تماما، لقد أصبح نحيلاً وظل رأسه الحليق ينعكس على جدار الحائط".

وتتوالى ملامح الزوج النازعة صوب تعزيز حالة الارتياب في التكشف شيئًا فـشيئًا، من ذلك إحساس المرأة بتغير صوت الرجل الذي بدا لها غريبا كما لو أن حنجرته صـدئت: ليس هذا فحسب بل إن ثمة جرحا بدا مستقرا بين حاجبيه غير تلك الندبة السوداء التي تراءت لها فوق خده من قبل ونحولاً في جسده لم تعد ترى معه أثرا للترهل السابق لبطنه.

ولا ريب في أن إمساك المرأة عن إظهار أسئلتها الداخلية عن هـذه المظـاهر غيـر المألوفة وحصرها في داخل ذاتها، يجعل من الارتياب حقيقة ذات عمق وتأثير، تمارس معـه فعلها في الذات في شكل هواجس وحوار داخلي وعذابات غير قابلة للانتهاء.

ب – عادات الشخصية وسلوكها:

إذا كان التغير في ملامح الشخصية وهيئتها أمرا يظل في حدود ما هو مفهوم ومحتمل تبعا لاختلاف ظروف الشخصية والأجواء التي تعيش فيها والمعاناة التي تحيا في ظلها[٢]، فإن التغير في نمط السلوك لدى الشخصية وتكشفه عن قيم جديدة وقناعات غير مألوفة يظل الأكثر لفتًا لنظر الزوجة ومدعاة لقلقها وارتيابها ولقلق القارئ وارتيابه في آن معا.

من هنا فإن القارئ سيرصد هذا التغير في السلوك بعين الجدية والدهشة أكثـر مـن سواه. فعل هذا الصعيد سنلمس أكثر من مستوى للارتياب في سلوك الشخصية، يتفاوت فـي درجته تبعا لطبيعة الموقف أولاً ولمدى تماسك الشخصية (الرجل) في ردودها على التساؤلات الحائرة للمرأة وامتلاك إجابتها درجة من الإقناع ثانيا.

---

(1) نفسه : ص ١٦.

(2) من تلك الظروف ما يبدو من سياق النص في أن المقاتل قد تأخر عن إجازته المعتادة ولكن لـيس لأمـد طويل على ما يبدو.

لقد لحظت المرأة على الرجل سلوكًا غريبا تمثل في تريثه في الدخول قبلها كأنه يسمح لها بالدخول قبله، على خلال عادته التي ألفتها المرأة فيه:

"توقف قبل أن يدخل كأنه يمسح لها أن تدخل قبله، استغربت هذا التصرف وقالت ضاحكة:

- كأنك غريب في بيتك ؟ !

قال ببرود :

- الفانوس بيدك ، والغرفة مظلمة !

- آه لقد نسيت هذا ؟ "[١]

لقد بدت إجابة الرجل عن تساؤلاتها على درجة من الإقناع بددت بعضا من الريبة التي كشف عنها أول مظهر من مظاهر سلوك الرجل، وهو ما يسمح بالقول إنه كان على الزوجة أن تسبقه في المسير ما دامت حاملة الفانوس بدلاً من تساؤلها الساذج.

ولكن هل كان تساؤلاً ساذجا حقًا؟ فلم يفد على ذهن الزوجة إذن تساؤل كهذا، يجعلها ترى في موقف زوجها سلوكًا غريبا يبدو معه كما لو أنه غريب على البيت؟

إن تحفز ذهن المرأة هو الذي قادها إلى مثل هذه الشكوك فقذف بالتساؤل بعد كل ما لاحظته من تغيرات في ملامح زوجها، وهي تغيرات لم تعد تستطيع معها الجزم بتيقنها منها أو تخيلها لها.

لقد طلبت المرأة من الرجل أن يستعد لدخول المبطخ[٢] للاستحمام وسط جو البيت الذي لا يضيئه إلا ضوء الفانوس، فما كان منه إلا أن تساءل تساؤلاً لم يبد مقنعا للمرأة التي استنكرته، آخذه عليه غرابة سلوكه وتساؤله، لنرى الرجل يلوذ بالصمت، معيدا للقارئ وللمرأة معا قوة الارتياب مجددا:

"وكيف أرى والمطبخ مظلم !

عجبت منه المرأة :

- في كل مرة ينقطع فيها التيار الكهربائي تستحم هكذا في ضوء موقد الغاز !

سمعته يسعل . لم يقل شيئًا"[٣].

---

(1) نفسه : ص ١٥-١٦، وانظر النص في القسم الثاني.

(2) البيت ذو طراز ريفي والمطبخ فيه هو المكان الوحيد المناسب للاستحمام.

(3) نفسه : ص ١٨.

لا بد للقارئ هنا من أن يتساءل: إذا كان قد سبق للزوج أن استحم مرات في ضـوء موقد الغاز وفي مثل هذه الأجواء، فكيف له أن يتساءل عن كيفية الاستحمام وإمكانيتـه هـذه المرة وكأنه لم يفعلها من قبل ؟ ولم لم يرد على تساؤل زوجته ولم يصدر عنه سوى الـسعال واللواذ بالصمت؟

إن إمساك الرجل عن الإجابة هذه المرة يرجح كفة الارتياب ويكشف عـن قـصدية السارد وإيحاء ملفوظه السردي.

وحين تضبطه المرأة جالسا على طرف السرير يدخن سيجارته، وهي عادة لـم يكـن يعرفها من قبل، يقول لها ردا على تساؤلها إنه قد اكتسب العادة من كثرة ما يوزعونه علـيهم في الجبهة من أنواع السكائر واندفاعهم للتسلي بها هناك. وهو رد ينطوي على درجـة مـن الإقناع. ولكنه يحمل إلى جانب ما تحمله الأمارات الغريبة الأخرى تساؤلاً عن السرعة فـي اكتساب العادة ولا سيما أن القصة لا تلقي ضوءا كافيا على المدة التي قضاها المقاتـل بعيـدا عن بيته وزوجته ليتكشف لنا مدى معقولية السلوك وهو ما سعى النص إلى وضع القارئ فيه.

إن إمساك السرد والحوار معا عن ذكر المدة التي قضاها الرجل وسلوك المرأة غيـر المفصح عن ذلك يرجح أنه لم يتأخر طويلاً في الجبهة[*].

ينزع سياق النص هنا إلى إخفاء دلالته الحقيقية، إذ يهيئ للشخصية أن تنـتج حـوارا متناقضا لها (الدلالة) ومغيبا مستواها، وهو أمر يقتضي من القارئ الوعي بإستراتيجية السرد الخادعة وتصحيح المنظور الذي تحاول الشخصية تضليل طريق القارئ إليـه، وذلـك عـن طريق الصد عن اتجاه حوار الشخصية (الرجل) ونوايا السارد أحيانًا :

"لم يرتبك ، لكنه أجابها ببطء وبرود :

- في الجبهة يوزعون الكثير من أنواع السجائر ونحن نتسلى بالتدخين هنا"[١].

بل إن الملفوظ السردي هنا يميل إلى تواطؤ الراوي وربما خروجه عن حياده السردي إلى الإيحاء بتورط الرجل وكذبه كما تكشف عن ذلك عبارة النص (لم يرتبك).

وإذا كانت عادة التدخين التي لحقت الرجل مما يمكن أن تظل متأرجحة بين الارتياب والاطمئنان، فإن العادة الأخرى التي اكتشفها المرأة في سلوك الرجل في الليلة ذاتهـا تعـود لتعزز بقوة حالة الارتياب التي لم يفلح الزوج في دفعها أو إبعادها عن ذهن المرأة المرتابـة التي ازدادت دهشتها لحظة اكتشافها إياها:

(*) لم يفصح حوار المرأة عن ذلك ولم تدل طريقة لقاء المرأة الرجل على طول مدة الغياب.

(1) نفسه : ص ١٨.

"ومن المطبخ سمعته يغني بصوت ريفي عذب، حزين، قالت في نفسها: لقد تعلم الغناء أيضا، أشياء عجيبة تحدث في هذا العالم (....).

- ولكنك لم تكن تغني أبدا .

ضحك ، سمعت قهقهته المتقطعة من داخل المطبخ، على أية حال إنـي سـعيد بـك وبالماء الساخن"[١].

إن اكتشاف امرأة ما زوجها وهو يغني بصوت عذب لم تألفه من قبل أمر غير عادي ولا بسيط – فالغناء بصوت عذب ليس عادة يمكن معها للمرء اكتسابها، فضلاً عـن إحجـام الزوج عن الرد المقنع على تساؤل المرأة.

من هنا يحق للقارئ أن يتساءل بجدية أكثر من أي وقت مضى، من هو إذن هذا الذي دخل البيت وسط جو الظلمة وقام بكل ما قام به؟

إن هذا التساؤل ليبدو طبيعيا تماما ومنطقيا ما دامت الزوجة قد بدت تحـدث نفـسها قائلة:

"لقد تغير كثيرا، كأنه ليس زوجي، أممكن هذا".

ج – حوار الشخصية :

إلى جانب هذه الأمارات التي بدت واضحة على مظهر الزوج وسلوكه ما اقترن بـه مما ستفاجئنا به البنية السردية، كان ثمة إحساس داخلي لدى المرأة، وهو إحـساس يمـارس تأثيره في القارئ، مؤثرا في موقفه النهائي. إحساس خفي يكشف عن نفسه في شكل رد فعـل غير طبيعي للمرأة، رد فعل يتجه بكليته نحو الإحساس الذاتي بالتورط مع الرجل وبالإحساس بالخجل وبالخطيئة، إحساس تعبر عنه جملة من المواقف والتساؤلات التي وجدت المرأة نفسها أسيرة لهما:

- خجلت من نظراته الحارقة فأطرقت برأسها نحو الأرض.
- اقشعر بدنها عندما تخيلت شفتين رجل غريب تجوسان خلال وجهها وشفتيها.
- حاولت أن تقاومه بيديها.
- لم تستطع النظر إلى وجهه ، وشعور رهيب بالخطيئة ينتابها.
- لقد تغير كثيرا، كأنه ليس زوجي ، أممكن هذا ؟
- وتمنت لو تكون الكهرباء موصولة لاستطاعت التعرف على وجهه بسهولة[١].

([1]) نفسه : ص ١٩، وانظر القصة في القسم الثاني .

واضح من بنية الملفوظ هذه أن المرأة كانت تعيش في لحظات عذاب نفسي وتمزق داخلي، تتوقف فيها إلى الوقوف على حقيقة الأمر التي تعيد إليها يقينها المفقود واستقرارها المفارق لها. فلا قبل لامرأة بمثل هذه الأحاسيس التي تنكر فيها زوجها أو تفكر فيه كما لو أنه شخص غريب عليها إلى حد الإحساس بالخطيئة وبالخجل وبمقاومتها رغباته الحميمة المشروعة.

لقد اكتشفت المرأة بحسها الذي لا يخطئ أن رائحة الرجل قد تغيرت، وأن الذي فيه من رائحة غير مألوفة لها من قبل، على الرغم من أن الرجل يقدم للمرأة عذرا نجد أنفسنا نحن القراء واقفين منه موقف المحايد:

- "اذهب لتستحم فيك رائحة لم آلفها من قبل.

ضحك الجندي :

- إنها رائحة السجائر. أنا أيضا لم آلف رائحتها بعد"[٢].

ويأتي الموقف الأخير الذي يفجر وساوس المرأة جميعا، قاذفًا بشكوكها المعذبة في قمة رأسها من جديد. وذلك حين تصطدم قدمها بحقيقة الرجل التي أنكرتها كما أنكرت من قبل ملامحه وأنماط سلوكه الأخرى:

"وأثناء ترتيبها للأشياء المبعثرة في الغرفة، اصطدمت قدمها بحقيبته، دهشت، لم تكن الحقيبة حقيبة زوجها التي تعرفها، طفرت إلى ذاكرتها كل وساوسها مرة واحدة.

- لا أبدا . أبدا (...)

- هل اشتريت حقيبة جديدة ؟ صمت لحظة . كأنما كان يفكر ثم أجابها.

- لم تمزقت حقيبتي أثناء القصف المدفعي ، فحصلت على هذه الحقيبة"[٣].

هكذا تستمر حالة الارتياب في الكشف عن نفسها في نسق النص السردي، يعززها هذه المرة الملفوظ السردي (صمت لحظة، كأنما كان يفكر، ثم أجابها)، وهو ملفوظ يبدو الراوي قد خرج معه عن حياده أيضا ليهز أفق انتظار القارئ مجددا وليديم تأرجح خيط وعيه بين ارتياب واطمئنان في جو من العتمة وتوق إلى النور الذي يبدد الوساوس والشكوك، حتى ليغدوا النور متجاوزا دلالته اللغوية (الوضعية) ومكتسبا دلالة مجازية أكثر رحابة وأشد شمولاً، ويمكن التعبير عن واقع الحالة في شكل الترسيمة الآتي:

---

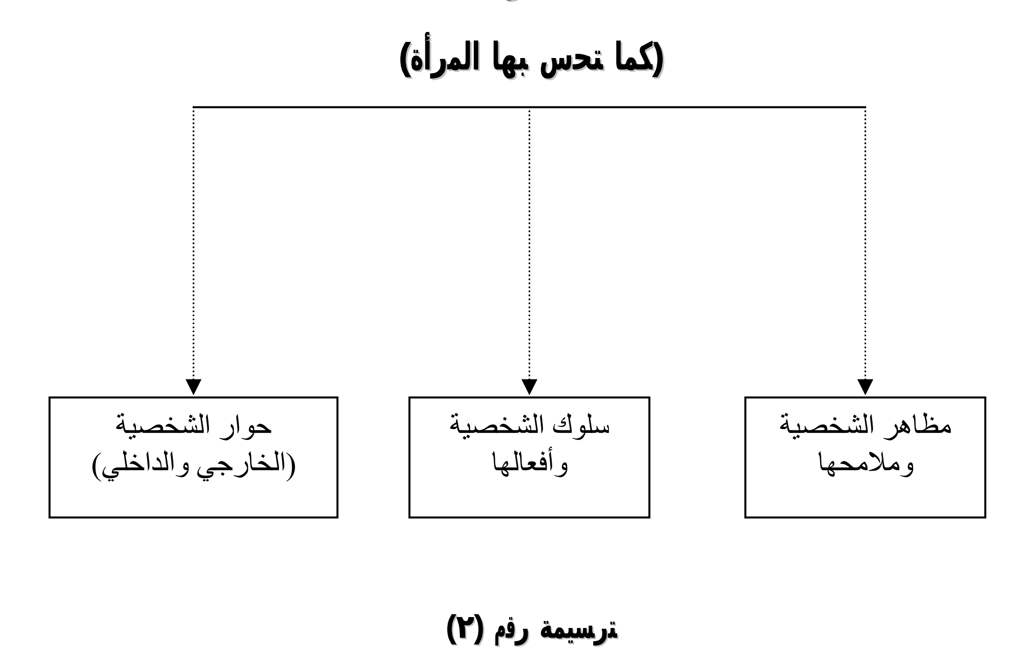
(1) انظر ص ١٧، ١٨، ٢١ على التوالي وكذلك النص في القسم الثاني .

(2) نفسه : ص ١٨ – ١٩.

(3) نفسه : ص ١٩. ص ٢٠ – ٢١.

بنية الارتياب

(كما تحس بها المرأة)



ترسيمة رقم (٢)

بنية التكنيك :

جاء دخول الرجل إلى البيت متزامنًا مع انقطاع التيار الكهربائي وسيادة جو الظلمـة. وهو تزامن لم يأت عفويا هنا. فالظلمة لا تبدو بيئة طبيعية ومسرحا لنمو الحـدث وتطـوره حسب، إنها هنا علامة أكثر منها واقعا ماديا. فهي الطقس الموائم لبنية النص المتخيل، المولد لدلالاته والمؤثر في تطور مجرى الحدث، فلولا الظلمة ما كان للمـرأة أن تمـارس طقـوس علاقتها مع الرجل وهي ممتلئة بأحاسيس الريبة ومشاعر الخطيئة التي مـا انفكـت تنتهـب حواسها وأعماق ذاتها، فمن ثقب هذه الظلمة مرر القاص تكنيكه الفني الخادع ومن ثقبها نفسه مرت الشخصيتان، ونما الحدث واكتسب النص مستواه الدلالي. بل من خلال ثقب هذه الظلمة صار من المسوغ الحديث عن نسق تعبيري ذي مستويين بلغ تداخلهما حد ثمانيـة، أحـداثًا ودلالات وعبر عن عالم خاص ذي بنية جدلية تنهض على ثنائية الارتياب/ الاطمئنان، ممـا يجعل من هذه الظمة بيئة أساسية ووسيلة تكتيكية مخادعة أتاحت للحـاكي تمريـر حكايتـه والإفصاح عن أفقها الدلالي. إنها لحظة الظلمة إذن، تلك التي تعلي كفة الحـدس والتخمـين والريبة بإزاء كفة الجسم والاطمئنان واليقين التي ظلت راقدة في الكفة الثانية للقارئ صعودا أو هبوطًا.

لقد بدا عنصر النور الواني المتمثل في ضوء النجوم تارة وضياء الفـانوس أخـرى وشعرة المدفأة وموقد النار ثالثة، بدا طرفًا ثانيا في معادلة التضاد التي انطوى عليها الـنص،

فهو وإن بدا عنيفًا متقهقرا بإزاء جو العتمة المستحكم، فإنه جاء مكملاً لبنية الدلالة الـسردية، فقد كانت المرأة تهرع إلى ضوء النجوم أو شعاع الفانوس، ساهمة مقلبة هواجسها:

"مكثت ساهمة وهي ترقب ضوء الفانوس/ وبعد ذلك أخذت العتمة تتلاشى بفعل ألسنة النار الزرقاء المطلة عليهما من خلال زجاجة المدفأة، وألسنة موقد الغاز"(١).

ونحسب أنه لولا بصيص هذا الضياء وانعكاسه على عالم النص لفقـدت الشخـصية (المرأة) إمكاناتها البصرية ولانكفأت على بصيرتها الداخلية (الحدسية) ولأخذت بنيـة الـسرد مستوى آخر من التعبير الحسي (التلمس) حسب، فضلاً عن أن بنية الارتياب والاطمئنـان – جوهر بنية النص- ما كان لها أن تتحقق أو تعبر عن نفسها من خلال عناصر بنيـة الـنص موضع القراءة في ظل غياب الظلمة.

من هنا تبدو الظلمة عنصرا أساسيا من عناصر بنية النص وجـزءا لا يتجـزأ مـن مكوناته الجمالية وحيويته المجازية.

وما دمنا نتحدث عن عنصر الظلمة وأهميتها ودورها في الحبكة القصصية وجماليات النسيج القصصي يحسن بنا الوقوف عند طبيعة التوظيف الفني للعالم الخارجي في هذا الـنص ممثلاً في مشهدي البدء والختام ومتابعة تطور مساره واكتناه ما ينطوي عليـه مـن دلالـة تعبيرية.

لقد بدت السماء للمرأة في تلك الساعة التي طرق فيها الرجـل بـاب بيتهـا زرقـاء مرصعة بالنجوم. وهو مشهد يؤكد المعطيات الإيجابية لمـشهد الطبيعـة الخـارجي، معمقًـا الإحساس بصفاء الجو:

"عندما توسطت الباحة طالعتها النجوم ترصع السماء الزرقـاء، أحـست بقـشعريرة باردة.. فتحت باب الصفيح"(٢).

لكن عناصر صورة العالم الخارجي يشوبها تغير يتجه بها صوب إضفاء دلالة جديدة عقب دخول الرجل إلى البيت وبدء شكوك المرأة وغزو الوساوس لها. فها هي المـرأة التـي دخلت المطبخ لتعد للرجل ماء ساخنًا ترى الصورة السابقة للمشهد وقد تغير فيها عنـصران جديدان: فها هي السماء وقد تغير لونها فبدت معتمة وأصوات حشرات الليل وقد بدت لسمعها واضحة أول مرة:

---

(1) انظر ص ١٩، ص ١٧، وانظر النص في القسم الثاني.

(2) نفسه : ص ١٥.

"ومن الكوة في جدار المطبخ نظرت صوب النجـوم الوامـضة والـسماء المعتمـة واستمعت لأصوات الحقول الليلية المألوفة"[١].

ومع اشتداد حيرة المرأة وازدياد وساوسها وتفاقم حالة الارتياب ا لتي بدت تلفها أكثر فأكثر كلما تطور الحديث وكشف بناءه عن أحاسيس جديدة تصبح رغبة المرأة في الوصـول إلى حالة اليقين أكثر جلاء ودلالة الصورة المجازية أشد وضوحا في التعبير:

"عندما فرغت من الكنس رنت إلى النجوم الوامضة البعيدة، رأتها غامضة مـشحونة بالأسرار، والشهب التي تمرق خاطفة لا تكفي لإنارة السماء وتمنـت لـو تكـون الكهربـاء موصولة لاستطاعت التعرف على وجهه بسهولة"[٢].

إن تحول النجوم الوامضة في لوحة المشهد إلى ضـرب مـن الغمـوض المـشحون بالأسرار يرتقي بها إلى مستوى العلامة ولا ريب. أما الشهب التي لم يكن مروقها كافيا لإنارة السماء لتأخذ هنا بعدا دلاليا معبرا عن منطق الحدث في لحظة من لحظات تطوره، إذ تمثـل هنا ا لوقائع الصغيرة والحوارات المقتضبة، والملامح التي يسمح نور الفانوس بالكشف عنهـا دون أن يفلح في استجلاء حقيقة الأمر استجلاء كاملاً وحاسما. وهذا ما يفسر تمنـي المـرأة عودة التيار الكهربائي لكشف حقيقة الزوج والتعرف إلى وجهه من خلال الانتقال من مستوى الوصف الخارجي على لسان الراوي إلى الدخول في ذات المرأة والكـشف عـن مـشاعرها الداخلية.

لكن هذا المشهد الذي يطالع ناظري المرأة من خلال الكوة نفسها يـصبح فـي ختـام النص، بعد أن اكتملت البنية ا لدلالية وانتهى تطور الحدث بالمرأة إلى ما كشف عنه حالها مع الرجل، يصبح هذا المشهد بنية رمزية تؤكد المعطيات المنكفئة جميعها وتجسد إحساس المرأة في معادلها الدلالي. فثمة أكثر من عنصر جديد ليس بينها عنصر إيجابي واحد يشيع في النفس الأمل أو يوحي بحالة اليقين:

" لم تجبه كانت تحدق في الفراغ المبهم أمامها، ومن الكوة سـمعت غنـاء الفواخـت ينساب من بين مراوح النخيل التي تغرق في السكون والعتمة".

لقد بدت المرأة مطلة على الفراغ المبهم أو محدقة فيه في لحظات مناداة زوجها لها.

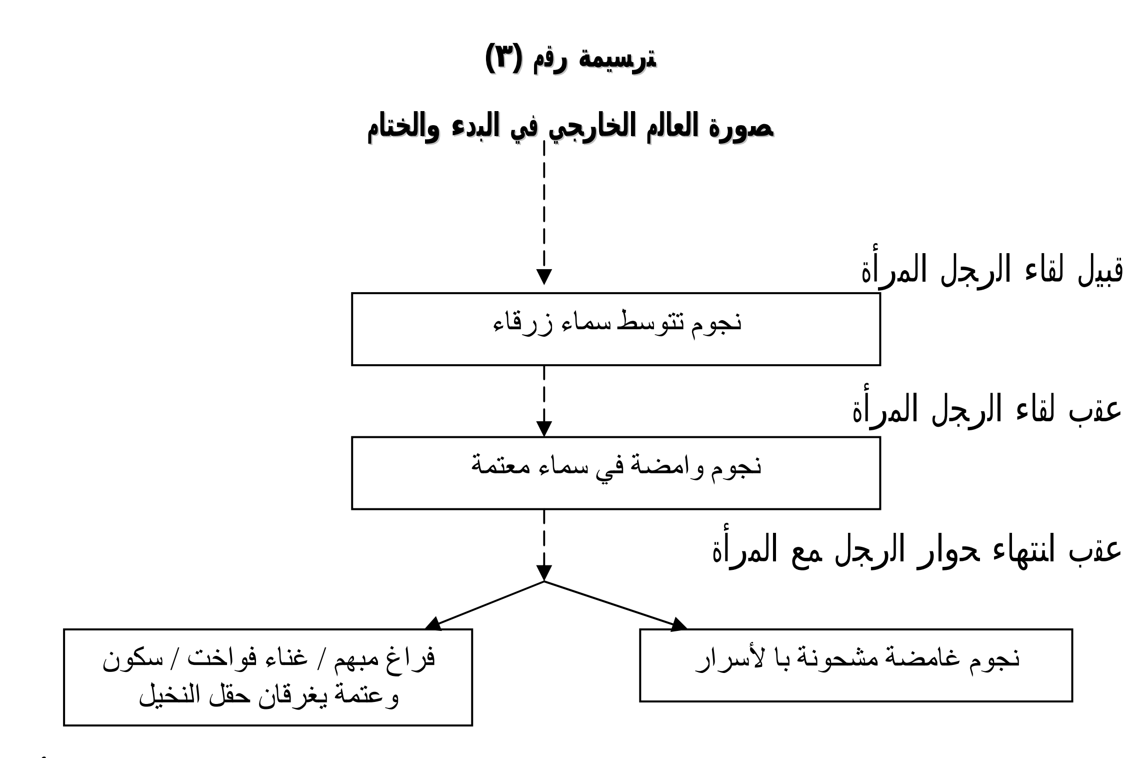
---

(1) نفسه : ص ١٦ .

(2) نفسه : ص ٢١.

إن وصف الفراغ بالإبهام لم يكن صفة زائدة يمكن الاستغناء عنها هنا بعد أن غدا الفراغ عقيما لا أمل في تحوله على شيء آخر وأخرس لا يقوى على النطق بها تتوق النفس إلى سماعه.

إلى جانب إحساس المرأة بالفراغ ثمة إحساس بالتقاط السمع لأصوات الفواخت وغنائها، وهو غناء يبدو في مساءاتنا الريفية على الدوام حزينًا اعتدنا على استشعار ما فيه من أثر للحزن في النفوس وبما يؤكد الدلالة العلامية ويعمق اتجاه السرد صوب إضفاء جو من السكون والعتمة على حقل النخيل. إن (السكون والعتمة) هنا علامتان تمتلكان بعدا دلاليا تنم أولاهما عن التوقف وفقدان الحياة، في حين تنم الثانية عن معاني التيه والانطفاء وفقدان اليقين، وهو ما تكشف عنه الترسيمة الآتية في مراحل تطورها جميعا.



قدم النص شخصيته من خلال استدعائهما بضمير الغائب الدال عليهما. فلم يذكر أي من الرجل أو المرأة بلفظه الصريح على امتداد مساحة النص.

لكن تطور مجرى الحدث دفع بالدلالة السردية إلى أبلغ مراحلها التعبيرية وذلك حين امتلك الوصف مستوى تعبيريا موحيا بالدلالة إيحاء ابتعد بها عن أية رغبة في الحسم أو التصريح.

لقد عمد النص في الصفحات الأخيرة منه إلى وصفت الرجل الذي أنكرته زوجته وصفًا أقرب إلى التنكير منه إلى التعريف وإن امتلك لوازم المعرفة اللغوية على هذا النحو:

"جلس الجندي العائد حول النار .."

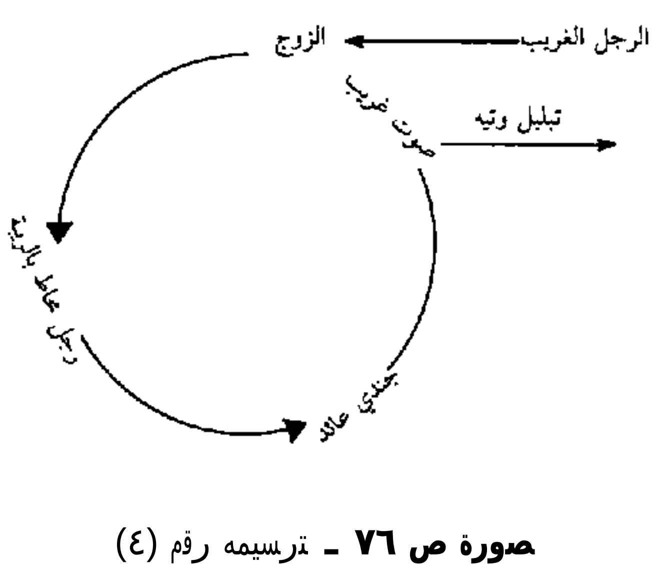
يقدم الحدث الذي اختتم النص به هنا صورة للرجل من خلال وعي المرأة وإحساسها به لا من خلال وجهة نظر السارد المحايد. وهي صورة أشد إنكارا وأكثر إيلاما، وذلك فـي المشهد الأخير الذي ينطبق أفق النص عليه:

"وسمعت الصوت الغريب يناديها : أين ذهبت؟".

بعد هذه الجملة الوصفية لا يغدو مهما التساؤل عما إذا كان الرجل الذي دخـل علـى المرأة ليلاً هو زوجها أم لا. بل إن مثل هذا التساؤل ليبدو أشبه ما يكون بـاللغو منـه إلـى الجدية! فأي قيمة لمعنى الزوجية تبقى في ظل هذا المسخ الكامل والإنكار من أقـرب النـاس إليه.

هكذا يتحول (الرجل الغريب) الذي يطرق الباب إلى مرتبة الزوج الذي تتعرفه المرأة ثم على (رجل) تشك فيه ويعبر عنه بضمير الغيبة ثم إلى (جندي) عائد وغلى محض (صوت غريب) في نهاية المطاف !

بعد هذا ينهي النص إلى شكل من أشكال التعبير الذي يحمل إلينا دلالة جديدة تتـضم مستوى من التغريب والإنكار على النحو الآتي:



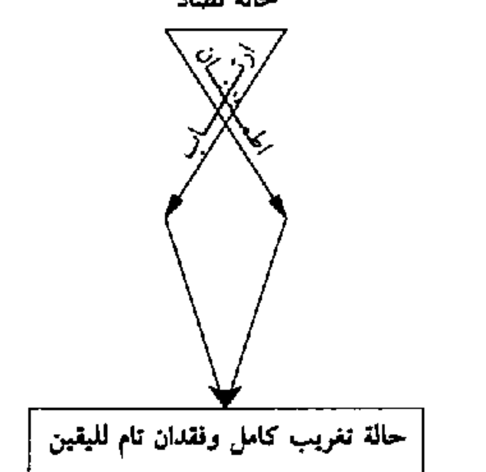
صورة ص ٧٦ ـ ترسيمه رقم (٤)

إن حالة الحسم لتبدو باردة تطمس حرارة الجو التي أدخلنـا فيهـا الـنص التخيلـي وسخونة الواقع الذي اكتوت بناره شخصيتاه. لقد فقدت الأشياء يقينها السابق لدى أقرب الناس إلينا وأكثرهم معرفة لنا وأشدهم ألفة، ولم نجن إلا هذا الحصاد ودوار الرأس الذي لم يـورث سوى الحيرة والريبة والتمزق. فهل ثمة حاجة بعد إلى معرفة وقائع أبعد من هذه؟

لقد بدا زوج المرأة[1]، إلفها وحبيبها وراعي بيتها، في ختما القصة صوتًا غريبا ينادي على المرأة دون أن تستطيع الرد عليه، فيا لفداحة الخسارة وطعم المرارة وحجم الألـم! فقـد تاهت هي الأخرى حين غشيها منطق الضياع نفسه ودخلت روحها مسارب مـن الغمـوض وجاس نظرها مجالات من الفراغ:

"وسمعت الصوت الغريب يناديها! أين ذهبت؟ لم تجبه كانت تحدق في الفراغ المـبهم أمامها"[٢].

تنتهي القصة التي بدأت بيقين المرأة بعودة الزوج ثم ارتيابها فيه، إلى حال من البلبلة والقلق، تنتهي بها إلى فقدان كامل لليقين وإلى ما يشبه الإنكار المفزع مما يقف بنا على تغير في علاقات الترسيمة رقم (١) على النحو الآتي:



مشاعر المرأة (ترسيمة رقم ٥)

بنية العنوان :

إذا كانت القراءة الدلالية للنص قد اتجهت بنا صوب اكتشاف البنية الثنائية المتحكمـة فيه والمتمثلة في ثنائية (الارتياب / الاطمئنان) من شخص الرجل الذي فاجأ المرأة في دخوله عليها البيت وممارسته معها طقوس الزوجية كاملة، فإن خروج الراوي عن سرده الوضوعي وعن موقفه المحايد، باستخدام الملفوظ السردي بطريقة موحية تعلي من كفة الارتياب وتعزز مشاعر المرأة والقارئ معا.

([1]) في وحدة من القراءات الممكنة لعلاقة الشخصيتين ببعض.

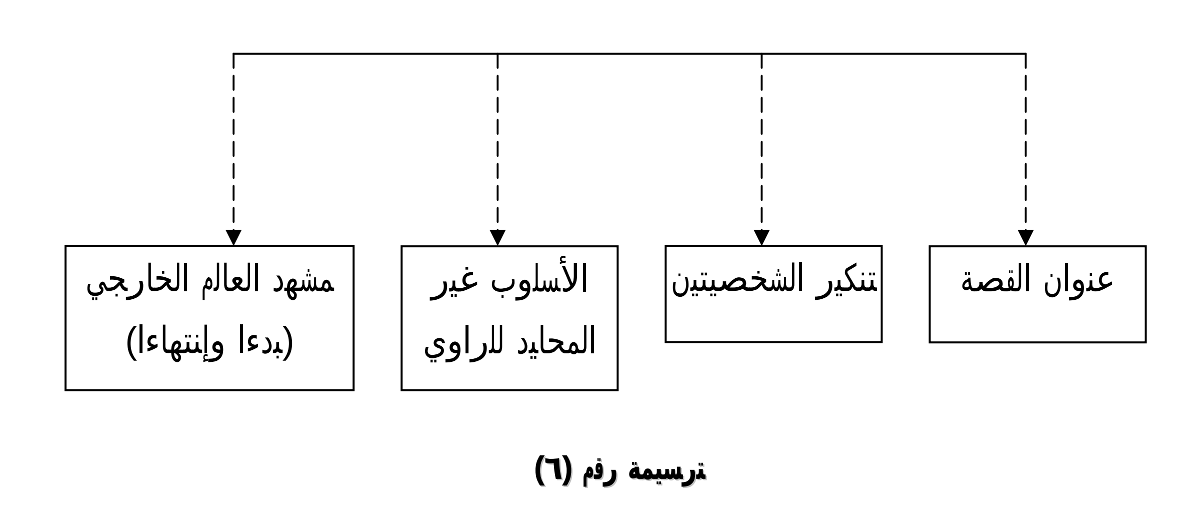
([2]) نفسه : ص ٢١ ، وانظر النص في القسم الثاني.

إن سلوك السارد هذا إنما جاء لاستكمال ملامح البنية الفنية للنص، تلك البنية التي تم التعبير عنها بصيغة التغييب الكامل على امتداد مساحة النص عن طريق استدعاء ضمير الشخصية الغائب (هو ، هي) دون أية محاولة لذكر الاسم أو تحديد الهوية بشكل قاطع.

ولا ريب في أن استخدام السارد مشهد بنية الافتتاح والختام المتمثلتين في لوحة العالم الخارجي، وتوظيفه معطياتها جسدت واحدا من أساليب السرد الفني المعبر عن القيم التعبيرية والمضمونية التي نزع النص نحو تأسيسها.

ويبقى بعد ذلك قراءة عنوان القصة (شخص آخر) المظهر العلامي المرتبط ببنية النص أمرا مشروعا ونشاطًا لا غنى عنه للقارئ لاستجلاء البنية الدلالية الراقدة خلف قشرة النص الظاهر (السطحية). (فشخص آخر) عبارة تبدو مغرقة في التنكير، إذ يمعن النص في أسلوب تكرار الإنكار وتوكيده. فإذا كان الملفوظ السردي الأول (شخص آخر) لا يدل إلا على نكرة غير محدودة ولا مقصودة فإن في الملفوظ الواصف له (آخر) توكيدا لهذا التنكير وانتقالاً به نحو درجة أخرى أبعد غورا، وهذا ضرب من ضروب الإغراق في التنكير، يتماشى مع البنية العلامية للنص ودلالته التي ينزع إلى إقامتها من جهة، ليصبح فيما بعد عنصرا فاعلاً من عناصر البنية المعززة لبنية الارتياب المركزية في هذا النص على هذا النحو.

مظاهر مؤازرة لبنية الارتياب



ترسيمة رقم (٦)

الفصل الثامن

التناظر الرمزي في قصة

"كل الأيام المشمسة"

-عبد الرازق المطلبي-

تمثل قصة **(كل الأيام المشمسة)**(*) واحدة من القصص المهمة التي تكشف عن مقدرة طيبة للقاص عبد الرازق المطلبي في تقديم عمل قصصي متماسك وعن ذكـاء فـي تحميـل أحداث القصة الواقعية ملامح تعبيرية ودلالات موحية تتجاوز مستوى القشرة الخارجية للعمل القصصي، لتكشف عن دخيلة الشخصية وتفجر معاناتها.

تنفتح القصة عن صوت الصهيل الفتي الذي بدا طاغيا على جوها، منداحا يملأ المكان وأسماع الشخصة المحورية التي لا تلبث أن ترتعش لسماعها هذا الصوت المنطلق دائما مـن مكان ما من الأرض. وهو الصوت الذي سيتكرر ذكره في القصة، كاشفًا عن دلالتـه فيمـا بعد.

ويبدأ الحدث القصصي بالانعطاف نحو وجهة جديدة حين يفاجأ الرجل – الشخـصية المحورية في القصة- وهو في طريق عودته إلى بيته بآثار عجلات (تراكتور) ضخمة تغطي آثار حوافر حصانه في طريقه اليومي، لنراه يشرد بذهنه فيما بعد إلى حيث يقع بيته.

ويبدو الاستخدام الخاص للغة لدى القاص وطريقة وصفه لآثار عجلات (التراكتـور) منطويا على إيحاءات أريد لها أن تشي بدلالة ما، فهذه الآثار الضخمة التي علت آثار حـوافر فرسه أريد لها أن تسحق آثار الحصان تماما وتضيعها مرة واحدة، على الرغم مـن غـوص آثار الحوافر في الأرض مرات ومرات[1].

(*) انظر شجرة المسافات، عبد الرازق المطلبي، قصص، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة القـصة والمسرحية (٩٤)، الجمهورية العراقية/ ١٩٧٩.

([1]) يضفي القاص على (التراكتور) صفات إنسانية موحية بالحركة التي لا تخلو من إشعاعات الفعل الجسدي.

ويشرد الرجل وهو في طريق عودته على البيت ليتخيل الصهيل العميـق والناضـج بالرغبة هذه المرة في شكل صدى لا يلبث أن يتدفق ويتدفق لينسرح مثل موجه منطلقة تتكسر في النهاية على حوافي مدرج صاب لتنسرح فيما بعد في واد لا نهاية لهبوطه.

يبدو الصهيل هذه المرة وقد اتخذ شكلاً من الوصف بدت بعض مفرادتـه إشـعاعات ذات دلالة لا يخطئها الذهن اللماح، ولا سيما تشبيه القاص الصهيل بالموجة المتدفقة وبتكـسر هذه الموجة على حواف المدرج وانسراحها في بطن الوادي[١].

حين يصل الرجل إلى بيته يجد (التراكتور) الذي طالعته آثاره في الطريق واقفًا إلـى جانب ما من البيت، إذ يقدمه القاص في طريقة من الوصف لا تخلو من دلالات موحية هـي الأخرى. فهو يراه "متحفزا، مطلاً، يهتز ولا يعبأ، وكل الأشياء تتصاغر إزاءه..".

وينسحب الإحساس بالتضاؤل لدى الرجل على هيئة صاحب (التراكتور) نفسه بعد أن يراه ممتطيا آلته في صورة بدا فيها رأسه أعلى من رأس صاحب الدار وفـي حالـة تأمـل واستصغار له ولكوخه والناس والأرض وحصانه، وإذ يفكر الرجل بامتطاء حصانه هو الآخر نراه يسأل نفسه سؤالاً لا يخلو من دلالة، إذ يقول "لكن، هو يجيء الآن راكبا، فهل أستطيع أن أركب"[٢].

ويجري القاص بين صاحب (التراكتور) ورجل الدار حوارا قصيرا نفهم منه أنه يريد أن يشتري منه حصانه الهزيل ليخلصه منه وليؤجره (تراكتوره) فهو أنفع لـه فـي الحراثـة وأسرع.

لكن القاص بين يلجأ إلى طريقة في التعبير ذكية، إذ يجعـل فيهـا حـديث صـاحب (التراكتور) عن الحصان حديثًا ذا إيحاء مشع لا ينطبق على الحصان وحده، وذلك حين يعتمد الإشارة والوصف المعبر الدقيق.

"إنه لا ينفع كثيرا ..

نظر هو بين قدميه ، وواصل صمته :

- أنت نفسك لا تنتفع منه كثيرا ..

لم ينظر صوب حصانه، ولكنه احتل فجأة كل لوح رأسه، حصانًا هزيلاً يهش بذيلـه، يضرب حوافره، وينخر بقوة (..)

- إنه حصان هزيل على كل حال ..

([1]) القصة : ص ١٤٧، وانظر النص في القسم الثاني من الكتاب.

([2]) يشي استخدام القاص لهذا الفعل بمعنى الركوب العام المتجاوز مجرد اعتلاء (التراكتور).

وتوقف ناظرا إليه.

- ثم فكر بما يستطيع ان يعمله التراكتور الآن!" [١].

إن نظر الشخصية إلى ما (بين قدميها) إشارة لها دلالتها، كما أن القول (بعدم انتفاع) الرجل من حصانه (لهزاله) و (حركته العابثة) و (نخير صوته) و (تسليم) الرجل بأقوال صاحب (التراكتور)، يبدو كل هذا الوصف محملاً بإيحاءات جنسية تخفي وراءها مستوى دلاليا آخر للنص[٢].

وحين يسأل الرجل زوجته عن سر زيارة صاحب (التراكتور) وفيما إذا كان الرجل قد دخل داره، تخبره الزوجة أنه قد سأل عنه وهو فوق (التراكتور) دون أن تعلم مقصده. حينذاك يخبرها زوجها أنه يعرف ما أراده بالضباط، لنرى المرأة تغضي من بصرها إثر هذا التعليم محركة قدمها اليمنى في الأرض، حركة عابثة، في وقت بدا في وصف القاص لشرود الرجل ومده بصره إلى فرسه المربوط قرب البيت وهي تصغي لصوت صهيل يمرح في المدى، يبدو هذا الوصف وسيلة فنية أريد لها الإيحاء بالمغزى الدلالي السابق وتعميقه بطريق الصورة الرامزة، يؤكد ذلك إتمام الزوج لحديثه بقوله إن صاحب التراكتور قد قال عن حصانه أنه هزيل ولا ينفعه في الركوب وأن التراكتور أسرع منه وأفضل في الحراثة، وإذا ما انتبهنا لما يمكن أن يوحي به كل من (الركوب) وفعل (الحراثة) اللذين يمتلكان دلالة رمزية (سايكولوجية) معروفة في التحليل النفسي أدركنا المغزى الذي يحاول القاص توكيده والانتهاء إليه.

لكن القاص لا يقف عند هذا الحد حين يمضي بنا إلى وصف الزوجة المحنية الرأس والتي لا تقوى على رفع رأسها جراء هذا الحديث الموحي، إذ تزيد من انحناء رقبتها حين يقول لها الزوج مستنكرا إن صاحب التراكتور (يعرف أن فرسي لا تريده) [٣]، بل إننا نجد القاص يدفع بالشخصية إلى حالة من الاحتدام والغضب المفاجئ الذي لا يتبدد إلا حين يجد الزوج نفسه وقد انهال دونما سبب واضح على زوجته ضربا وركلاً وهي تهتز وتتمايل كالجذع القديم دون أن تسقط ليبرز له صوت الصهيل من جديد في شكل صوري موازٍ للحديث، كاشفًا عن الترابط بين الحدثين معا ومؤكدا الإشارات الموحية السابقة:

---

(1) القصة : ص ١٤٨، وانظر النص في القسم الثاني.

(2) ينطوي الربط بين الحديث عن الحصان العاجز الهزيل والنظر إلى ما بين قدمي الرجل، وهي إشارة أريد لها أن تشير إلى موضع مقصود من جسد الرجل، على دلالة موحية.

(3) تتجاوز الفرس دلالتها المباشرة من واقع خوف الرجل وحرصه على زوجه لتغدو معادلاً رمزيا لهذه الزوجة، إذ يعني رفض الفرس التعبير عن رغبته في رفض زوجته للغريب.

"وحينما هدأ قليلاً، كانت فرسه في الجهة الأخرى تضرب حافرها صاهلة وهي تستدير في مكانها.. انتبه أكثر، فسمع صهيل الحصان الآخر يأتيها طائرا راقصا، ليملأ المكان، فتصهل هي فرحة سكرى، وتجذب حبل رباطها ضاربة الأرض.." [1].

ما الذي يريد أن يقوله لنا القاص غير توكيده لذاك الخيط الذي يربط فيما بين حدث ضربه زوجه واستدارة فرسه في مكانها المربوطة به، محاولة الخلاص من قيدها؟

إنه يريد أن يقول على ما يبدو إن فرسه قد بدت فرحة مهتاجة لصوت الصهيل الذي يأتيها (من بعيد) تحدوها رغبة في معالجة رباطها والخلاص من أسرها. وهي دلالة تجعل من المشهد معادلاً فنيا لعلاقة المرأة بزوجها من جهة وبالرجل الغريب من جهة أخرى، حين يضع القاص المشهد في تناظر مع العلاقة الأولى واضعا يده على هامش واقع تلك العلاقة على الدوام.

ولعل مما يؤكد تلك العلاقة لجوء الرجل فيما بعد ذلك إلى فرسه متأملاً جمالها ومتسائلاً مع نفسه عن سر عدم إثارة هذه الفرس رغبة الحصان ليأخذها رغما عنها. وهو تساؤل تقصد الشخصية من ورائه ذاتها أكثر مما تقصد الحصان.

ويبلغ الحدث دلالته البليغة والموحية حين يلجأ الرجل إلى مسح ظهر فرسه وتمشيط شعر عرقها والربت على مؤخرتها والإتيان بالحصان وفعل الشيء ذاته معه، في محاولة لإلصاق رأسه بمؤخرتها والإمساك بها، تحدوه رغبة جامحة يلخصها قوله "إنه ما يزال قادرا مثلما كان، وأنه سيولد فرسه مهرة رائعة .. لا بد .. " .

ويأتي انحراف الفرس وحركتها الدائمة للتخاص من الحصان، برغم جهد الرجل العابث، ونجاحها في الابتعاد عنه، في وقت ظل فيه الحصان "واقفًا في مكانه يرمقها بعين منطفئة خاطًا على الأرض بنظراته المنكسرة الذليلة الحدود المترامية لظلامها.." حينذاك لا يجد الرجل غير أن ينهال على فرصه بالضرب على رأسها.

إنها إذن حالة اليأس التي ولدها الشعور بالعجز عن تحقيق فعل التواصل الجسدي المثمر معبرا عنه في صورة هذا المعادل الفني الرامز، إذ لم يكن انطفاء عين الحصان وانكسار نظراته وعجزه سوى تعبير عن انطفاء روح الزوج وانكساره النفسي وعجزه الجسدي معبرا عنه في هذه الصورة الرامزة.

([1]) القصة : ص ١٥١، وانظر ا لنص في القسم الثاني.

وحين يتردد الصهيل للمرة الرابعة يبدو لنا وقد بلغ مداه الأوسع ومن الحـدة والعلـو وذلك حين يصفه القاص من خلال إحساس شخصيته به بقوله: "يقتحمـه الـصهيل الغريـب فيمتلئ بالغضب".

ويصل الغضب بالرجل حدا يفقده توازنه ويدفع به إلى ربط فرسه من ساقها ورأسـها إلى وتدين، والإسراع للإتيان بالحصان في وقت تكون الفرس قد بلغت فيه أقـصى حـالات الهياج والنشوة التي سببها غزو صهيل الحصان الغريب لها وملؤه المكان، وهو نـص فيـه إشارة للحصان (الغريب) أول مرة، فضلاً عن النص على طريقة تأثير الصهيل فـي الفـرس ووصف القاص له بـ (الغزو):

"... صهيل الحصان الغريب يغزوها، تنظر إلى الأفق ذاهلة، تنظر حولها مندهـشة، الصهيل يملأ المكان، والنشوة تطفر بريقًا وفرحا من عينيها، وفجأة قطعت الفرس كل الحبال، توقفت للحظات تحدد بصرها في حصان يطلع عليها من الحقول، ثم انطلقت توازي خطواته.. توقف الرجل مأخوذًا، الفرس والحصان يقتربان معا، جنبا لجنب حتى اقتربا من الرجل كثيرا، توقفا.. تواجها.. وصهلا صهيلاً فرحا.." [١].

ويبدو الرجل في المساء جالسا مع زوجته قانطًا يجالس النار، متـأملاً لهـا وسـائلاً الزوجة عن علاقتها بالرجل وفيما إذا كان يدخل عليها البيت كل مرة وسط حيـرة الزوجـة واندهاشها.

وتأتي محاولة الزوج اليائسة الأخيرة لتمثل الحدث الذي يأخذ بخيوطه القصة جميعـا نحو الانفراج، كاشفًا عن دلالاتها ومعمقًا إحساسنا بالمغزى الذي تنطوي عليه:

"انقضت ساعة، ساعتان، أكثر. نهض بسرعة، خلع سترته، وأسـرع ينـدس تحـت الفراش، حيث يمتد جسد امرأته خدرا نائما.. وكما لو كان ما يزال حانقًا، لف ذراعـه حـول جذعها المتيبس بسرعة، تذكر فرسه، حصانه، ووجه الرجـل، وسـمع صـوت تراكتـور.. المهررة وأمها، ورأى التماعة التراكتور.. وامتدت الأرض الخضراء تلتف حلقـات حلقـات تختلط مع الدخان الأزرق، السماء الزرقاء، الضباب الأزرق، الليل الأزرق[٢].. وكالعادة .. لم تأخذه الموجة.. وكالعادة شعر بالبرد.." [٣].

([1]) نفسه : ص ١٥٢.

([2]) تتردد الزرقة وصفًا دائما لبيت الرجل والمكان المحيط به من خلال عيني الرجل في شكل ضـباب مـرة ودخان أخرى وألوان ثالثة دون أن نقف على دلالة واضحة لهذا اللون من واقع أزمة الرجل.

([3]) القصة : ص ١٥٣.

إن محافظة القاص على الاحتفاظ بدلالاته المشعة دونما بوح بها أو تـصريح حتـى نهاية القصة أمر يحسب لهذه القصة الناضجة، فعن طريق العبارة الموحية وحدها التي تخبرنا بشعور الزوج بالبرد وفقدانه الإحساس بالموجة ندرك سر عجز ا لزوج عن القيـام بمهماتـه الزوجية الطبيعية، لنقف فيما بعد على سر قلقه وخوفه الذي حول حياته إلى جحيم وكـوابيس نغصت عليه صفوه وأضرت بعلاقته بزوجته وحينذاك أيضا نفهم سر ذلك الصهيل الذي بـدا مستحكما بالشخصية، مطاردا إياها منذ السطور الأولى للقصة، بل منذ الكلمة الأولى لهـا[1]، لندرك فيما بعد أن هدير (التراكتور) الكبير ليس سوى مظهر من مظاهر الـصهيل المـدوي أبدا، وأن صاحب هذا (التراكتور) الغريب ليس سوى ذلك الحصان الغريب الذي شـد إليـه فرسه بصهيلة ونجح في انتزاعها منه وتحريرها من سـجنها، تمامـا كمـا كـان صـاحب (التراكتور) الغريب يدب بتراكتوره قريبا من بيته، هازئًا بهزال حصانه (رمز القوة) ومتباهيا بقوة آلته وأفضليتها في حراثة حقله، محاولاً المرور فوق الأرض ذاتها[2]، التي خبرها الزوج ووطأها بحوافر حصانه مرات عديدة:

"... يفاجأ الرجل ، وهو في طريق عودته إلى بيته بآثار عجلات (تراكتور) ضخمة تغطي آثار حوافر حصانه في طريقه اليومي...".

من هنا فلم تكن القصة كما تبدو للوهلة الأولى نصفين لا علاقة لأولهما الـذي يـدور حول علاقة الرجل صاحب التراكتور بثانيها الذي يدور حول ترويض الرجل لفرسـه بغيـة قبول حصانه، ونجاحها في التخاص من أسرها والهروب مع الحصان الغريب، وإنمـا هـي قصة متكاملة على درجة من النضج والتماسك، اعتمد القاص في جزئها الأخير علـى عـالم الحيوان ليكون في شكل تناظر رمزي لصورة العلاقة الزوجية معما دلالات القصة ومكمـلاً لمغزاها النهائي المتكشف عن أزمة الزوج وعمق مخاوفه.

ولكن من هذا الغريب، صاحب التراكتور؟ وهل يرمز لشيء ما في هذه القصة؟

إن مما لا شك فيه أن دلالات القصة ومستواها التعبيري يسمحان بتأويلها في ضـوء المستوى المطلق للدلالة ليصبح مغزى القصة، أن من يعجز عن تطمين الرغبـات الأساسـية وإشباع الحاجات المشروعة لغيره سيجد نفسه مهددا يوما ما بتهرؤ علاقته وتهشمها وضياعها مهما بلغت من الحميمية والقدم.

([1]) تبدأ القصة بعبارة "صهيل فتى يمتد"، القصة ، ص ١٤٦.

([2]) تتجاوز الأرض هنا مستواها الحرفي المباشر لترمز للمرأة – الزوجة في القصة .

الفصل التاسع

حي بن يقظان

سيرة ذاتية لابن طفيل

-١-

تظهر النصوص الأدبية الكبرى في التـاريخ، دون أن تخـضع مباشـرة لإشـكالية التجنيس، إذ إن البحث في أمر الأجناس الأدبية، بحث حديث، تـأخر كثيـرا عـن عـصور النصوص القديمة. والنظر مجددا في جنسية النص الأدبي، واستنطاقه وتأويله، أمـر يغـذي النص بعوامل القوة، أكثر مما يضعف شأنه، ذلك أنه يخضب المظـاهر الخفيـة فيـه التـي ضمرت بسبب كثير من الظروف المتصلة بتارخي النص وطرائق تلقيه بيـد أن اسـتنطاقًا لا يقوم على قرائن ينطوي عليها النص يعد ضربا من "التقويل" الذي قد يلحـق ضـررا فادحـا بالنص نفسه، كما أن استنطاقًا لا يأخذ في الاعتبار دور العناصر المكونة للنص في علاقاتهـا بالدائرة الإبداعية التي تندرج فيها نصوص الأدب قيد البحث سيفضي إلى مزيد من الأوهـام الخطيرة. فالمضاهاة بين المظاهر والملامح والعناصر التي تتصل بالنص، وتكونه، تعد مـن الأمور المنهجية الملازمة للبحوث التي تهدف إلى تحقيق إعادة نظر في موروث الماضي بما يشحنه بالقوة والديمومة وينشط البؤر الدلالية الكامنة فيها، سعيا وراء كشف قيمتها الأدبية.

إن هدفًا مثل هذا هو الدافع وراء إعادة النظر في نص "حي بن يقظـان" لان طفيـل، وقراءاته، قراءة جديدة، استنادا إلى تنظيم مكوناته، بما يجعل النص يقرأ قراءة تختلـف عمـا كان يقرأ فيها من قبل. إن النظر إلى النص المذكور عبر منظورين متلازمين، هما، عد النص سيرة ذاتية – فكرية لابن طفيل من ناحية ونصا ذاتيا إشراقيا يحمل رؤية المؤلف من ناحيـة أخرى، أفضى، عبر الاستنطاق والتأويل إلى الوقوف على جميع الإشارات والعلامات التـي تغلب هذا الأمر، وتفسيرها ضمن سياقاتها الدلالية والتاريخية والمعرفية بما يجعـل ا لـنص نفسه، إطارا لبؤرة خاصة، ولكن مموهة، هي التجربة الوجوديـة والفكريـة للمؤلـف، وقـد استدعى ذلك بسط أرضية البحث بالوقوف على الملامح العامة للرؤية الإشراقية كمـا تجلـت للسهروردي، ولم يأل البحث جهدا في توضيح كل ما يتصل بالنص مما لـه علاقـة بفلـسفة

الإشراق من جهة، وبالظروف التاريخية التي احتضنت النص ومؤلفه من جهة أخرى، بغية توضيح الموجهات الخارجية الخارجية التي تجعل من ذلك النص سيرة ذاتية لابن طفيل.

-٢-

يعرف السهروردي (٥٨٧-١١٩١) الإشراق، بأنه "شروق الأنوار على النفس بحيث تنقطع عن منازعة الوهم"[1]. وهو يقترن بالكشف الذي هو "ظهور الأنوار العقلية ولمعانها وفيضانها بالإشراقات على الأنفس عند تجردها"[٢]. وتكون الحكمة الإشراقية، تبعا لذلك "حكمة إلهية، لأنها تنشد معرفة ا والحقائق الربانية وذلك بتعميق الحياة الداخلية، حتى تستحيل النفس إلى مرآة تنعكس عليها الحقائق الخالدة"[٣]، ولا يكون ذلك ممكنًا، حسب السهروردي شيخ الإشراق إلا بـ "الانسلاخ عن الدنيا" و "مشاهدة الأنوار الإلهية ثم الوصول إلى حال من الكشف لا نهاية له" يتحول فيها العابد إلى "حكيم متأله" يفقد القدرة على جسده لأن بدنه "يصير كقميص يخلعه تارة ويلبسه تارة". ثم يخلص السهروردي إلى القول، إن الإنسان لا يعد من حكماء الإشراق "ما لم يطلع على الخميرة المقدسة وما لم يخلع ويلبس، فإن شاء عرج إلى النور، وإن شاء ظهر في أية صورة أراد" ثم يعلل ذلك بالقول إن قدرة الإشراق "تحصل له بالنور الشارق عليه" ويمضي متسائلاً "الم تر أن الحديدة الحامية إذا أثرت فيها النار تتشبه بالنار، وتستضيء وتحترق؟ فالنفس من جوهر القدس إذا انفعلت بالنور، واكتست لباس الشروق أثرت وفعلت، فتومئ فيحصل الشيء بإيمانها، وتتصور فيقع على حسب تصورها"[٤].

وهنا يشخص سؤال جوهري، وهو: ما السبيل الموصلة إلى حالة الكشف ثم الإشراق؟ إن السهروردي ذاته، يحدد ذلك بكونه رأس حكماء الإشراق فيقول مخاطبا مريد تلك الحكمة: "أنت إذا واظبت على التفكير في العالم القدسي، وصمت عن المطاعم ولذات الحواس إلا عند الحاجة، وصليت بالليالي، ولطفت سرك بتخيل أمور مناسبة للقدس، وناجيت الملأ الأعلى متلطفًا متملقًا. وقرأت الوحي الإلهي كثيرا وطربت نفسك أحيانًا تطريبا، وعبدت ربك تعظيما، ورهبت قواك ترهيبا ربما تخطف عليك أنوار مثل البرق لذيذة ويكثر فيتابع وقد يسلبك عن

---

(1) السهروردي (شهاب الدين) رسالة "كلمات الصوفية" تحقيق د. حسن علي عاصي (مجلة معهد المخطوطات الرعبية مج ٢٨، ج١/ ١٩٨٤) ص ١٨٣.

(2) سامي الكيالي ، السهروردي (القاهرة، دار المعارف ١٩٥٥) ص ٣٣.

(3) السهروردي (شهاب الدين، كتاب اللمحات، تحقيق إميل المعلوف (بيروت، دار النهار، ١٩٦٩)، ص٣٢.

(4) السهروردي (شهاب الدين) مجموعة في الحكمة الإلهية بعناية هنري كوربين (استانبول، مطبعة المعارف ١٩٤٥) ١: ١٩٥.

مشاهدة ا لإجرام ويكاد سنا برقه يذهب بالإبصار وتحصل لك حالات مشاهدة. فلا تحتاج على السماع من غيرك"[١].

وسيتبين لاحقًا، كف أن حي بن يقظان قد تمثل كل هذا، تمـثلاً روحيـا، وهـو فـي مغارته، وأفلح في بلوغ مرحلة الكشف والمشاهدة عبر المعاينة والنظر أولاً والبحث والتقصي ثانيا، ثم التماهي في ذات الخالق أخيرا لتسطع في داخله أنوار الإشراق كما رسم السهروردي مظاهرها وتجلياتها.

تذهب فلسفة الإشراق إلى أن نشأة الكون قد حدثت على سبيل الانبثـاق عـن موجـد يستعصي إدراكه بالقوى العقلية والحسية، كونه موجودا مطلقًا وعنه توالت نـزولاً، مكونـات العالم، وكلما ازداد هبوط الكائنات صوب الطبيعة، ضمرت صفات الموجد الأول فيها إلى أن تختفي تلك الصفات في أحط الأشياء كالمعادن والأحجار، وعلى نقيض ذلك، فكلمـا ارتفعـت الموجودات في مراتبها صوب ذلك ا لموجد ازدادت خصائصه وصفاته فيها، فتسمو باقترابها إليه، وتماهيها فيه، لأنها تطرد عنها صفات الفساد والحدوث، وتكتسب سمة الديمومة وهي في ذلك شأنها شأن النور الذي يزداد وهجا كلما اقترب إلى الشمس ويزداد عتمة كلما ا بتعد عنها. ولما كان إدراك هذه الحقيقة، لا يتم إلا للنفوس، كون غيرها يفتقر أصلاً لـلإدراك والتفكيـر وجب على النفس أن تجن إلى مصدرها، وتتفرغ لطلب اللذات العليا، لـذات الانـدماج فـي الموحد الأول، وذلك لا يتم، حسب حكمة الإشراق إلا بالاختيار فالبحـث النظـري، وأخيـرا بالتأمل الباطني. إذ يتفتح الذهن، وتتسامى النفس، فتشرق عليها الحقائق الأزلية الثابتة، فتناول بذلك سعادتها العظمى المرجوة. وسبيل ذلك لدى الإشراقيين، هي التشبه بـالأجرام الـسماوية والأفلاك لتنظيم درجات التسامي، ابتداء من كرة القمر وهي مما يقابل العقل العاشر، وصولاً إلى زحل الذي يقابل العقل الرابع، ثم جرم الثوابت، فجرم السماء الأولى، وهما يقابلان العقل الثالث والثاني، وصولاً إلى العقل الأول الذي يتعالى على جميع صفات الأفلاك والأجـرام، وهو ينبثق عن الموجد المطلق، وبوصول النفس إليه، تبلغ غاية سعادتها وكمالها[٢].

-٣-

(1) اللمحات ص ١٥٠.

(2) كمال اليازجي معالم الفكر العربي (بيروت: دار العلـم للملايـين ١٩٧٤) ص ١٩٣ و ٢٢٣ وللتفـصيل انظر: محمد علي أبو ريان أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين الـسهروردي (الإسـكندرية، دار المعرفة الجامعية ١٩٨٧) القسم الثاني من الكتاب.

كان ابن سينا (٤٢٨-١٠٣٧) قد دشن لفلسفة الإشراق، بالتمثيل الرمزي، في رسالته "حي بن يقظان" التي كانت موجها لرؤية ابن طفيل، ليس في احتذاء العنوان، حسب، إنما في المنظومة المعرفية التي كانت رسالته تحيل عليها، بالإشارة والإيماء والتلميح. وعلى الرغم من محاولة الشيخ الرئيس تضليل معاصريه، بأنه، كان من المشائين إلا أنه أقر أخيرا في "منطق المشرقيين" بأنه يريد، أن يضع "كتابا يحتوي على أمهات العلم الحق الذي استنبطه من نظر كثيرا، وفكر مليا، ولم يكن من وجوده الحدس بعيدا" وكان، بحسب قوله يضن بالكتاب إلا على "الذين يقومون منا مقام النفس"[(١)] ثم خطوة أخرى وأخيرة في مجال كشف رؤيته الإشراقية، فخصص لذلك كتابة "الإشارات والتنبيهات" الذي احتوى، كما يقول "أصولاً وجملاً من الحكمة" هي، كما يقول نصير الدين الطوسي (٦٧٢-١٢٥٥) من "أشرف ما ينسب إلى الحقيقة واليقين" وتتصل تلك الأصول والجمل بـ "معرفة أعيان الموجودات المترتبة، المبتدئة من موجدها ومبدئها، والعلم بأسباب الكائنات المتسلسلة المنتهية إلى غايتها ومنتهاها"[(٢)].

إن رسالة "حي بن يقظان" لابن سينا، إنما هي وصف لعروج العقل الفعال الرمزي إلى الموجد المطلق الذي يتربع على العرش حسب نظام ابن سينا الكوني ويظهر ذلك العقل، بصورة "شيخ بهي قد أوغل في السن، وأحنت عليه السنون وهو في طراءة العز، لم يهن منه عظم، ولا تضعضع له ركن، وما عليه من الشيب إلا رواء مت"[(٣)]، إن رحلة "حي" ابن سينا داخل النفس، هي ذاتها، رحلة "حي" ابن طفيل، كلاهما، ارتحل بغية الاتصال بالموجد المطلق، فخاضا صعاب الكشف والإشراق معا.

-٤-

لقد ألمح إلى إشراقية "حي بن يقظان"[(٤)] وأشير إلى أن موقفه "صورة لابن طفيل عن نفسه منهجا وشخصا وموقفًا"[(٥)]. بيد أن الجابري لا يرى ذلك، فإبن طفيل كما يرى "قراءة

---

(1) ابن سينا (أبو علي) منطق المشرقيين والقصيدة المزدوجة في المنطق (القاهرة: المكتبة السلفية ١٩١٠) ٤،٢.

(2) ابن سينا (أبو علي) الإشارات والتنبيهات شرح نصير الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا (القاهرة: دار المعارف ١٩٦٠) ١٦١،١.

(3) ابن سينا (أبو علي رسالة حي بن يقظان ضمن رسائل الشيخ الرئيس في أسرار الحكمة المشرقية تحقيق ميكائيل بن يحيى المهرني (ليدن، مطبعة إبريل ١٨٨٩) ١: ١-٢.

(4) مدني صالح ابن طفيل : قضايا ومواقف (بغداد، دار الرشيد للنشر ١٩٨٠) ص ٣٦ ومعالم الفكر العربي، ٢٣٦.

(5) مدني صالح ابن طفيل وقصة حي بن يقظان (بغداد دار الشئون الثقافية ١٩٨٩) ص ٣٠.

كاملة لفلسفة ابن سينا المشرقية، قراءة استهدفت الكشف عن أسـرارها ومـصادرها" وينفـي إشراقيته لأنه "لم يكن ينطلق في تفكيره ولا في إشكاليته من منطلق ابن سينا" ودليله على ذلك "فشل حي بن يقظان في إقناع سلامان وجمهوره بأن معتقداتهم الدينية هي مجـرد مثـالات، ورموز للحقيقة المباشرة التي اكتشفها بالعقل" وفشله هذا، حسب الجابري، يحيل علـى فـشل المدرسة الفلسفية في المشرق التي بلغت أوجها مع ابن سينا في محاولتها الرامية إلـى دمـج الدين في الفلسفة"، أما البديل الذي طرحه ابن طفيل وفلاسفة المغرب والأندلس، كمـا يـذهب الجابري، فهو "الفصل بين الدين والفلسفة[١]. لا يستند الجابري، فيما نرى، في تقويل موقـف ابن طفيل إلى معطيات، تجعله ينفي إشراقية ابن طفيل، واعتماده على "الموقف الدرامي" الذي اتخذه حي بن يقظان، لا يقيم الدليل على دعواه، ذلك أن استنطاق النص، في مقدمته وخاتمته، وفي متنه، إنما يفضي إلى موقف مغاير تمام المغايرة، كما يتضح في الفقرة الآتية.

- ٥ -

شأنه شأن الغزالي (٥٠٥ – ١١١١) في "المنقذ من الضلال" أطر ابن طفيل "نص" – "حي بن يقظان" بإطار ، يظهر فيه سائل يطلب الحقيقة، وهذا الإطار، إنما هو "إجراء منهجي" يمكنه، من إدارة حوار حول الرؤية الإشراقية التي يهدف إلى إيصالها، إلـى الملتقـى الـذي يتماهى في شخصية طالب الحقيقة المجهول الذي يبدأ معه الكتاب وينتهي به، وسيتـضح دور هذا ا لسائل في تضاعيف الاستنطاق وكيف أنه يوجه قراءة النص، قـراءة إشـراقية، تتفـق ودائرة المعرفة التي تغذي نص "حي بن يقظان" برؤيته، وتؤكد أنه "سيرة" ذاتيـة – فكريـة، مقنعة لابن طفيل. يقرر ابن طفيل اتصاله بحكمة الإشراق التي مثلها قبله ابن سينا، بالقول "إن من أراد الحق الذي لا جمجمة فيه، فعليه بطلبها والجد في اقتنائها"[٢]، أما كيف يعبر عن تمثله لتلك الحكمة، فيكشفه من خلال مخاطبته لطالب الحقيقة الذي كان قد حرك فيه خاطرا شريفًا، أفضى به إلى "مشاهدة حال لم أشهدها قبل، وانتهى به إلى مبلغ هو الغرابة، بحيث لا يـصفه لسان، ولا يقوم به بيان، لأنه من طور غير طورهما وعالم غير عالمهما. غير أن تلك الحال، لما لها من البهجة والسرور واللذة والحبور، لا يستطيع من وصل إليه، وانتهى إلى حـد مـن حدودها أن يكتم أمرها، أو يخفي سرها، بل يعتريه من الطرب والنشاط والمرح والانبساط، ما يحمله على البوح بها مجمله دون تفصيل ١٠٦".

---

(1) محمد عابد الجابري نحن والتراث (بيروت دار التنوير ١٩٨٥) ص ١٢٠.

(2) ابن طفيل حي بن يقظان تحقيق فاروق سعد (بيروت: دار الآفاق الجديـدة ١٩٧٨) ص ١٠٦، وسـنحيل عليه في المتن.

إن سؤالاً، غاية في الأهمية، يجب أن يثار بعد قراءة تلك الفقرة وأن يظل البحث عن جواب له، ماثلاً في الذهن في تضاعيف ما يأتي من التحليل، وهو، سؤال مركب من مجموعة أسئلة: ما الحال الغريبة التي لم يشهدها ابن طفيل من قبل؟ ولِمَ يعجز اللـسان والبيـان عـن وصفها؟ ولِم تثير البهجة والسرور واللذة والحبور؟ ولم تمتنع على الإخفاء؟ وأخيرا، ما الذي يجعل البوح بها، أمرا متعذرا إلا على سبيل الإجمال لا التفصيل؟

إن التوسل بالسرد الرمزي، مكن ابن طفيل، ليس من تمويه دعوته إلا على من هم في مقام نفسه، حسب، إنما حرر وسائله التعبيرية في كشف ما لا يكـشف بالوصـف والحجـاج والتحليل، ولهذا إن حالة الذهول التي أبدها إنما تذكر، بخمرة الذهول التي كانت تنتاب كبـار المتصوفة من أمثال الجنيد والحلاج وذنون المصري وابن عربي. وتتق أيـضا فـي صـف تعابير الشطح التي كانوا يشطحون بها. ولكن ابن طفيل، يتعالى على اللجـوء إلـى عبـارة خاطفة، تضيء وجده ذاك، إن الشطح المباشر، قد يفضي إلى الطعن في ذات ا ، عندما يفلت زمام الشاطحين، الذين منهم "من لم تحذقه العلوم" أو أنه "قال فيها بغيـر تحـصيل – ١٠٦"، فالوسيلة ينبغي أن تعبر عما هو كلي لا جزئي، ولا سبيل أكثر قدرة من "التمثيـل الرمـزي" للحالة الواعية وغير الواعية، وفيها كان المتصوفة يذهبون إلى أن "سبيل العارف عدم البحث عن هذا العلم (التصوف) وعليه السلوك فيما يوصل إلى كشف الحقائق، ومتى كشف له عـن شيء علمه"[(١)]، وهو الأمر الذي كان أبو يزيد البسطامي (٢٦١-٨٧٤) قد عبر عنه، بقوله "لا يزال العبد عارفًا ما دام جاهلاً، فإذا زال جهله، زالت معرفته"[(٢)]. إن ابن طفيل والإشـراقيين يقولون بضرورة النظر والبحث كمرحلة سابقة للكشف والإشراق وهو مـا اصـطلح عليـه الغزالي بـ "العلم بكيفية تصقيل المرآة"[(٣)] ويوضح ابن طفيل، جملة الأمر، قائلاً "استقام لنـا الحق أولاً بطريق البحث والنظر، ثم وجدنا منه الآن هذا الذوق اليسير بالمشاهدة" ثم لا يتردد بالقول لذلك "رأينا أنفسنا أهلاً لوضع كلام يؤثر عنا-١١٥"، ثم يدعو سائله إلى المسالك التـي تقدم عليها سلوكنا. ونسبح بك في البحر الذي قد عبرناه أولاً حتى يفضي بك إلى ما أفضى بنا إليه، فتشاهد من ذلك ما شاهدناه وتتحقق ببصيرة نفسك كل ما تحققناه، ويختتم ذلـك، كاشـفًا هدفه، بوضوح لا لبس فيه لمن يفكر داخل مقولات الإشراق بالقول "أرجـو أن أصـل مـن السلوك بك على أقصر الطريق وآمنها من الغوائل والآفات – ١١٦" وسبيل دخول الطريـق

([1]) ابن العماد الحنبلي (أبو الفلاح عبد الحي) شذرات الذهب في أخبار من ذهب (بيروت: المكتب التجـاري د. ت) ٥ : ١٩٢.

([2]) أبو حيان التوحيدي البصائر والذخائر تحقيق إبراهيم الكيلاني (دمشق : مطبعة الإنشاء ١٩٦٤) ١: ١٧٨.

([3]) الغزالي (أبو حامد) إحياء علوم الدين (القاهرة : المطبعة التجارية، د. ت) ١: ٢٠.

التي تفضي إلى المشاهدة والكشف، إنما يكون باصطحاب السائل عبر معادل رمزي، قوامـه الحكاية، التي توازي تجربة "حي بن يقظان" فيها، تجربة ابن طفيل الفكرية.

ما أن يفرغ ابن طفيل من إيراد حكاية حي بن يقظان وسلامان وأبسال حتـى يعـود ثانية إلى السائل يحاوره مجددا فيؤكد له أن ما كان من خيرهم " قد اشتمل علـى حـظ مـن الكلام، لا يوجد في كتاب، ولا يسمع في معتاد الخطاب وهو العلم المكنون الذي لا يقبلـه إلا أهل المعرفة با ولا يجهله إلا أهل الغرة با – ٢٣٥" أيكون، أهل المعرفة با غير أولئـك العارفين بذاته ممن بلغ بهم الكشف حدا تماهوا في ذاته شأن "حي بن يقظان؟" وأيكـون أهـل العزة با ، يغر أولئك الذين اعتمدوا البرهان والجدل بغيرة معرفة حقيقة الموجد الأول؟ وهـل يكون "العلم المكنون" سوى الكشف السري الإشراقي، الذي لا يسبره إلا العـارفون بمدارجـه ومسالكه الغامضة؟ إن ابن طفيل لا يكتفي بكل ما ورد ذكره إنما يمضي ملحا علـى تحقيـق دعوته، متجاوزا صيغة الأفراد في الخطاب إلى صيغة الجمع فيقول "رأينـا أن نلمـح إلـيهم بطرف من سر الأسرار لنجتذبهم على جانب التحقيق – ٢٣٥"، ويسألهم أن يقبلوا اعتـذاره، كونه يرى نفسه ملزما بقول ما يجب قوله، والخوض في هذا اللبـاب وهتـك أسـرار هـذا الحجاب، وما شفيعه، حسبما يذهب "إلا لأني تسنمت شواهق يزل الطرف عن مـداها وأردت تقريب الكلام فيها عن وجه الترغيب والتشويق في دخول الطريق – ٢٣٥".

إن نظرة مقتصية إلى ما وقفنا عليه تكشف أمرين متلازمين لا سـبيل إلـى الفـصل بينهما، ظل ابن طفيل يؤكد تلازمهما، أولهما: الكشف عن رؤيته الإشراقية على سبل التلمـيح وليس التصريح، وسنقف لاحقًا على سبب ذلك. وثانيهما –وهو أمر غاية في الأهمية-: انتداب نفسه للدعوة إلى تلك الرؤية، والحث على الاعتقاد بها بوصفها سبيل النجاة و "الحق الـذي لا جمجمة فيه" والأمر الذي يكشف عن الأمرين المذكورين، تأكيده المتواصل أن حالة الكـشف عصية على الوصف وأنه لا سبيل للعارف المنذهل برؤية الحق إلا التعبير عن انذهاله تمثيلاً، من جهة، وإلحاحه على السائل، أن يسلك هذا الطريق بعد أن يسر له الأمر، ودشن له السبيل التي يراها ملائمة لأن تقوده إلى جوهر الحق. ولا أفضل من أن يجعله يتمثـل الحـال بكـل حواسه خال تتبع مراحل الكشف خطوة خطوة بكل ما ينطوي عليه من قدرة داخلية، بتأكيده أن البراهين العقلية والمنطقية، قد تفلح في تحقيق صدق موضوعها ولكنها، لا تنجح فـي كـشف مضامينه على نحو يجعل المتلقي، يعتقد بها من جهة أخرى.

إن مهمة ابن طفيل، مهمة عسيرة، ولكنها ناجحة، فهو لا يهدف إلى عـرض آفـاق رؤيته الإشراقية، حسب إنما يهدف أيضا إلى تمثيلها على نحو يجعل المريـد منجـذبا إليهـا وجدانيًا وحسيا، وذلك بأن يصطحبه معه إلى غياهب ذلك العالم الداخلي. وإذا كان ابن سينا قد

مهد سبيل الكشف تمثيلاً في رسالته "حي بن يقظان" فإن ابن طفيل قد أضفى شحنة أدبية عالية الشأن على حكايته الرمزية، وأحاطها بإطار هدف فيه إلى نشر الإشراق وانتداب نفسه داعيـة لذلك وبذا فإنه فاق فيما نظن السهروردي "شيخ وقته في علـم الحقيقـة"[1]، الـذي اسـتهواه الاستغراق في الرموز والطلاسم إلى درجة غمضت فيها مراميه وأبهمت فيها مقاصـدة فـي "أصوات أجنحة جبرائيل" و "الغربة الغريبة" إلا لصفوة الصفوة ممن اندرج في خـضم ذلـك العالم البكر شبه المجهول.

-٦-

إذا أفلحت الفقرة السالفة في كشف إشراقية ابن طفيل والدعوة إليها، اسـتنادا علـى استنطاق مقدمة الكتاب وخاتمته، فالأمر يلزم، أن نبين الأسباب التي جعلته يتوسـل بـالرمز للتعبير عما كان يهدف إلى الوصول إليه. وذلك قبل أن نضع عبارة "سيرة ابن طفيل" محـل عبارة "قصة حي بن يقظان". لقد وقفنا على الصيغة التعليمية التي اعتمد عليها ابـن طفيـل، سواء في مخاطبة سائله، أو في اصطحابه إلى العالم الرمزي الذي شيده، ليكون فضاء يـؤطر منظومة الوقائع التي تكفل حي بن يقظان للقيام بها. وهي وقائع دالة على ضروب المجاهـدة والحدس للارتقاء بالنفس إلى محراب الموجد المطلق. بيد أن ثمة سـببين آخـرين، يـدعمان التحليل والاستنطاق، ويسوغان لجوء ابن طفيل إلى استعارة الحكاية عوض الوصف المباشر، وهما سببان مترابطان، الأول: استحالة الوقوف على الإشراق بطرائق الوصف المجردة، كونه إحساسا وانخطافًا بموضوعه، والثاني: الحظر الذي كان قائما على الإشراق فـي الأنـدلس، لارتباطه بالاتجاه الباطني المشرقي الذي كان يعبر عن نفـسه، بوسـاطة مواقـف سياسـية مناهضة للحكم في الأندلس في القرنين الخامس والسادس بل وقبل ذلك كما تجلى في موقـف السلطات من الجمعية المسرية (نسبة لابن مسرة الباطني ٣١٩-٩٣١) التي "دخلت مع السلطة خلال بعض الفترات في صراع مكشوف، وحاربتها هذه الأخيرة بـدون هـوادة"[2]. وإليـك تفصيل الأمر في السببين المذكورين.

أشار ابن طفيل، كثيرا في تضاعيف مقدمته وخاتمته للكتاب على أن ما يعوزه للتعبير عن حالة المشاهدة هو "الألفاظ الجمهورية" ويقصد تلك الألفاظ الواضحة المعبرة عـن حالـة الوجد والكشف، التي تعبر، تمام التعبير عن حالة العارف عندما يبلغ أقصى مراحل عرفانـه، ولا يتردد في الاعتراف، كما أوردنا من قبل، إن الأمر من الغرابة "بحيث لا يصفه لسان، ولا

---

[1] شذرات الذهب ، ٥ : ١٥٣.

[2] نحن والتراث ص ١٧٦.

يقوم به ببيان" ولم يجد في "الاصطلاحات الخاصة، أسماء تدل على الشيء الذي يشاهد به ذلك النوع من المشاهدة – ١٠٨". وهو يوافق الشيخ الرئيس، في أن ذلك، لا يكون إلا ذوقًا، وليس "على سبيل الإدراك النظري المستخرج بالمقاييس وتقديم المقدمات وإنتـاج النتـائج – ١٠٨". وهو يوافق الشيخ الرئيس، في أن ذلك، لا يكون إلا ذوقًا، وليس "على سبيل الإدراك النظري المستخرج بالمقاييس وتقديم المقدمات وإنتاج النتائج – ١٠٨". بل، إنه يقرر على أن التعبيـر عن تلك الحال بالألفاظ المعروفة، يفقدها حقيقتها لأن "هذا مما لا يمكن إثباته على حقيقة أمره في كتاب. ومتى حاول أحد ذلك وتكلفه بالقول أو الكتب، استحالت حقيقة، وصار مـن قبيـل القسم الآخر النظري، لأنه إذا كسى الحروف والأصوات وقرب من عالم الشهادة، لم يبق مـا كان عليه بوجه ولا حال واختلفت العبارات فيه اختلافًا كثيرا – ١١٠" بل، إن الأمر يبلغ عند ابن طفيل، حدا، يجعله يوقف توالي متن حكاية حي، في اللحظة التي يكون، قد بـدأ "يطلـب الفناء عن نفسه والإخلاص في مشاهدة الحق (ا) حتى تأتى له ذلك" فـي هـذه اللحظـة – الذروة يتدخل ابن طفيل، ليخاطب السائل، قائلاً له : "إصغ الآن بسمع قلبك، وحدق ببـصيرة عقلك إلى ما أشير به إليك لعلك إن تجد منه هديا يلقيك على جادة الطريق وشرطي علكي أن لا تطلب مني في هذا الوقت مزيد بيان بالمشافهة على ما أودعه هذه الأوراق فـإن المجـال ضيق والتحكم بالألفاظ على أمر ليس من شأنه أن يلفظ به، خطر – ٢٠٧". يتضح في الفقـرة أعلاه، مقدار ضيق ابن طفيل بالألفاظ العاجزة عن وصف حال حي وهو على مشارف بلـوغ غايته وهو أمر نادرا ما تشتكي منه الإشراقيون، بالصورة التي تشكى فيها ابن طفيل منه. مع كل مهاراته الأسلوبية التي تجلت في الكتاب – ألا يعبر ذلك حقًا عن إحساسه بقصور وسـائل الخطاب عن استيعاب حال الوجد والمشاهدة والكشف التي كان حي بن يقظان ينزلـق إليهـا بأحاسيسه أجمعها؟ فإن كان الأمر كذلك، فلنمض إذن مع ابن طفيل في التعبير عـن ضـيقه بالألفاظ التي تفتقر إلى قدرة توصيل ما يهدف إلى كشفه، ذلك أن "العالم الإلهي الذي لا يقـال فيه كل أو بعض ولا ينطق أمره بلفظ من الألفاظ المسموعة إلا وتوهم فيه شيء على خـلاف الحقيقة، فلا يعرفه إلا من شاهده ولا تثبت حقيقة إلا عند من حصل فيه – ٢٠٩"، وسرعان ما يعلن ضيقه بالأمر كله. فيقول "ألم نقدم إليك أن مجال العبارة هنا ضيق، وأن الألفاظ على كل حال توهم غير الحقيقة – ٢١٥". ثم يبلغ سائله ألا شيء يمكن أن يصفه له بعد هذه المرحلـة فالأمر يفوق الوصف، ويستعصي عليه "هذا القدر هو الذي أمكنني الآن أن أشير إليك به، فيما شاهده "حي بن يقظان" في ذلك المقام الكريم (مقام ا) فلا تلتمس الزيادة عليـه مـن جهـة الألفاظ فإن ذلك كالمعتذر – ٢١٦".

هذا هو، بإيجاز، تفصيل السبب الأول الذي جعل ابن طفيل يلجأ إلى استعارة حكايـة رمزية مموهة، للتعبير عما كان يريد التعبير عنه وهو يتصل مباشرة بعجز أدلـة الوصـف، وهي الألفاظ، عن كشف الأمر بصورته المطلوبة. أما تفصيل السب الذي جعله يتكـتم علـى إشراقيته فيبدو وابن طفيل يوارب فيه – غاية في الأهمية وهو يملح إلهي إلماحا، لما قد يلحقه الاعتراف به من ضرر بليغ فهو يرى أن المشاهدة بوسيلة الإشراق شيء خطير ونادر بل هو "أعدم من الكبريت الأحمر" وذلك لقلة من ظفر به "لا سيما في هذا الصقع الـذي نحـن فيـه (الأندلس) لأن من الغرابة في حدٍ لا يظفر باليسير منه إلا الفرد بعد الفرد ومن ظفر بـشيء منه لم يكلم الناس به إلا رمزا فإن الملة الحنيفية، الشريعة المحمدية قد منعت من الخوض فيه وحذرت عنه – ١١١". فإذا وضعنا أمام أنظارنا، الموقع السياسي والاجتماعي والثقافي لابـن طفيل كونه وزيرا معروفًا في غرناطة، وكاتما للسر في بلاط الموحدين وطبيبا لسلطانهم أبي يعقوب يوسف (٥٨٠-١١٨٤). وكون عامة الأندلس تعتقد بالمالكية مذهبا لم ينافـسه مـذهب آخر في ربوعها تبين لنا السبب الذي جعل ابن طفيل، يضفي عليه رؤيته غطاء التكتم والسر ولم أتخذ التلميح العابر، وسيلة له بدل التصريح الواضح. وتحتشد مقدمـة الكتـاب وخاتمتـه بالإشارات الواضحة التي تحيل على الخوف والحيرة والتردد والتحفظ فـابن باجـة (٥٣٣-١١٣٩)، كما يقول منعه الطعن في سيرته والقدح في شخصه من أن يكشف إشراقيته، ولهـذا فإنه يحترز في مخاطبة سائله كثيرا وما أن يطمئن إليه حتى يؤكد له أن ما دفعه للبـوح بمـا ينطوي عليه من رؤية "صحيح ولائك وذكاء صفاتك". وعليه أن يحسن الظـن بـه، وأن لا تتنازله الشكوك والظنون لما بينهما من "المودة والمؤالفة". فما يسفر عنه إن هو إلا من "العلم المكنون ولم يحتمل أن يظن به عليه ويشح به على من هم على شاكلته فما كان أمامه سـوى "إفشاء هذا السر وهتك الحجاب – ٢٣٥".

-٧-

فرغنا فيما وقفنا عليه، في الفقرة الفائتة من استنطاق إطار "النص" فخاص بنـا إلـى التحليل إلى أن بان طفيل لجأ إلى التكتم لسببين هما: قصور وسائل التعبير والخوف من كشف أمره، بيد أن "متن النص" يقدم لنا كشفًا "رمزيا" أكثر أهمية فيما نحن بصدده. أعني السلـسلة المتتابعة من العمليات الاختبارية والحدسية التي يلجأ إليها "حي بن يقظان" بغية تحقيق هدفـه وسيتضح أن الوسائل التي اتبعها والمراحل التي اتبعها والمراحل التي مر بها تماثل ما كانا قد وصفناه في الفقرة "٢".

بدأ "حي" بحثه عن سر الحياة حينما فوجئ بموت الظبية التي أرضعته فكـان سـبب الموت سؤالاً غامضا استفزه للبحث في كنه الأمر؛ فأصبح العثور على سر الحياة هدفًا أساسيا

من أهداف بحثه، ويغمره شوق عارم حالما يضع يده على السر ثم يعال حنينه للظباء، حينمـا يعثر على مكان وجود الروح أو النفس، التي بوجودها في الجسد، توجد الحياة في الكائنـات ويبدأ بعد ذلك، البحث في جواهر الأشياء أو نفوسها مثل الحيوانات والنباتـات، وتتبـين لـه وحدتها واتساق كينونتها، ثم يقوده البحث، إلى أنها مركبة من معنى الجسمية وما زاد عليهـا من صور ويستنتج، تبعا لذلك أن كل جسم مكون من مادة وصورة وبذا يكون قد حل أسـرار الموجودات الحية التي تحيط به وهو بعد في الثامنة والعشرين من عمره. ثم يبدأ بعـد ذلـك ولعه بمعرفة أسرار الأجرام السماوية ويشغله أمر صانعها، فيزداد حنينًا لمعرفة كل ما يتصل بذلك الصانع وهنا في هذه المرحلة من البحث، يبدأ قبله يتعلق بالعالم الأرفع ويكون قـد بلـغ الخامسة والثلاثين، وإثر ذلك تبدأ مرحلة ثالثة يتطور فيها اهتمام "حي" لمعرفة ذات ا وعلمه فتتضاعف أحاسيس الاشتياق إليه وكلما انكشف له جانب ازداد انغمارا في سعادته وانـصرف تماما إلى تأملاته الذاتية المجردة إلى أن يتحقق أن سعادته لا تكون إلا بدوام البحث عن واجب الوجود فيبدأ يتشبه بالأجرام السماوية ويدور حول فسه إلى أن يفقد إحساسه بالوجود ويستعين بوسائل الحدس كلها لأن يبلغ درجة مقبولة من التماثل بينه وبين ذات ا . ويفلح أخيـرا فـي بلوغ مقصده إذ يعتزل الحياة ويلجأ إلى مغارة منعزلة ولا يشغل إلا بإدامة علاقته مع الخـالق وذلك بوساطة ممارسات حدسية شاقة سرعان ما يعتاداها مع مرور الزمن ويكون آنذاك قـد بلغ الخمسين من عمره.

يحقق "حي بن يقظان" حالة التماهي في ذات الخالق، بوسـاطة الوسـائل البرهانيـة التجريبية أولاً، ثم الحدسية الإشراقية ثانيا، دون أن يعرف لغة يسترشد بها أو رسـولاً يدلـه على الحق، ويتم له كل ذلك قبل أن يقبض له اللقاء بـ "آسال" الذي يخبره بحقيقـة الرسـالة الدينية والتي يجد أنها تتفق تمام الاتفاق مع ما كان هو قد اكتشفه بوسائله الخاصة فلا يزيـده ذلك إلا ثباتًا على ما بلغ في مجاهدته وحدوسه. يورد ابن طفيل المحتوى الذي أوجزناه هنـا بوساطة عرض مباشر لتجارب "حي بن يقظان" على الطبيعة، ويكشف خلال ذلك عن تأملاته الذاتية بالتفصيل فلا يلجأ إلى الإخبار عن شيء، بل يستعيض عن ذلك بالعرض والتمثيل على نحو متدرج إلى أن يبلغ الغايةالقصوى. إن مضاهاة دقيقة بـين المفهـوم الإشـراقي للـنفس وسعادتها من جهة وبين كشوفات "حي بن يقظان" من جهة ثانية وبين مفـاهيم الحيـاةوالكون وا كما قال بها الإشراقيون وبين ماتوصل إلهي "حي" تكشف درجـة عاليـة مـن التماثـل والمطابقة بين المفاهيم المذكورة، فما قام به ابن طفيل وهو يضع قناع "حي بن يقظان" علـى وجهه هو تمثيل قصصي – رمزي لمنظومة مفاهيم الفلسفة الإشراقية، فإذا استحضرنا حماس ابن طفيل في دعوته السرية للإشراق كما وقفنا عليها في الفقرة "5"، اتضح لنا مقدار التطابق

الكلي بين رؤيته ورؤية قرينه "حي بن يقظان" مما يؤكد أن الأخير كان "قناعا" موه ابن طفيل بوساطته على تجربته الفكرية ورؤيته الإشراقية العميقة والأصيلة. فإذا كان الأمر كذلك وقد أفضى لنا الاستنطاق إلى ذلك ألا يصح إذن أن نقول إن "قصة حي بن يقظان" هي "سيرة ذاتية – فكرية لابن طفيل" استعانت بالرمز والعرض والتمثيل للتمويه على رؤية صاحبها، الذي وجد أن هذا الأسلوب لا يمكنه من عرض رؤيته بيسر، حسب، إنما يجنبه أيضا مخاطر كثيرة كانت محدقه به وكان هو في غنى عنها في تلك "الأصقاع" التي هي الأندلس؟.

-٨-

كان روزنتال قد قرر أن "النقطة الرئيسية في كل التراجم الذاتية العربية هي في وصول الشخص إلى الإيمان بمذهب من المذاهب، أو دين من الأديان"[1] وهو أمر يكشف أن السير الذاتية العربية كانت تعني بالتشكل العقائدي والفكري لأصحابها ولا تنصرف على الجانب الشخصي الوجدان – إلا نادرا كما هو الأمر عند ابن حزم- ولقد بين لنا، استقراء أجريناه حول السيرة الذاتية العربية إلى "أن هذا الشكل من فن السيرة العربية، يصف بأساليب مباشرة أو غير مباشرة رحلة التكون الفكري والعقائدي لصاحب السيرة، الأمر الذي يجعل شخصيته هي المركز الذي يضفي أهمية على ما حوله، وكل شيء، لا يكتسب أهمية إلا عبر منظوره الذاتي لما يحيط به ولهذا فإن رؤيته تكتسب أهميتها الخاصة في تحديد مسيرة التطور الفكري له، أما العناية بالجوانب الشخصية وجدانيا وعاطفيا فلم يلتفت إليه كتاب السير الذاتية إلا ما له علاقة مباشرة بالتكون الثقافي، الأمر الذي يقرر أن البواعث الكامنة وراء كتابة السير هي : الرغبة المتأخرة بتقديم سيرة اعتبارية لا شخصية دقيقة تعني بوصف رحلة البحث عن الحقيقة في بنية ثقافية يزداد فيها الصراع بين الخيارات العقائدية والفكرية".

إن هذا الإطار العام لمناحي العناية الخاصة بالجانب الفكري والعقائدي يتجلى في سير عربية كثيرة مثل السير الذاتية لابن الهيثم والرازي وحنين بن اسحق وابن رضوان وابن سينا والغزالي وابن خلدون وغيرها. وهو يشتمل على سيرة ابن طفيل أيضا، كما بين استنطاق النص فيما سبق، فهذه السيرة نهجت النهج ذاته الذي عرفته السير الذاتية العربية، إلا أنها استعانت بوسيلة السرد القصصي لأسباب فصل البحث فيها. وإذا كان كتاب السير، قد اعتمدوا الصيغ الإخبارية والوصفية لطرائق اكتساب العلوم والتطور الفكري لهم. فإن ابن طفيل، قد انطلق من موقع أكثر عمومية منهم.

([1]) عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية (الكويت، وكالة المطبوعات، بيروت: دار القلم، د. ت) ص ١٢٠.

لقد منح تجربته الذاتية – الفكرية بوساطة الرمز، أفقًا واسعا لتكون تجربـة إشـراقية شاملة فهي بقدر اتصالها الحميم به تتصل أيضا بدائرة الإشراق وهي الدائرة الأخـصب فـي التصوف فالرؤية الذاتية فيها، تنفست وسط الرؤية الشاملة للحكمة المشرقية وكان "حي بـن يقظان" يحيل فيها على ابن طفيل مثلما يحيل على نموذج المجاهد الإشراقي الذي نـذر نفـسه للبحث في كيفية بلوغ السعادة القصوى، التي لا تتحقق إلا ببلوغ آخر رتبة من رتب موجودات الكون، حيث يتربع في مكان خلف ذلك كما يقول الإشراقيون الموجود المطلق الذي هو السر الذي ينفح الموجودات بأسباب الحياة ويتحكم بصفاته المتعالية بصيرورتها ووجودها.

الفصل العاشر

قراءة دلالية في قصتين قصيرتين

"ابتسام عبد ا " و "محمد سعدون السباهي"

-١-

تتشكل البنية الدلالية للخطاب السردي من نسيج الرؤى التي تصدر عن الشخـصيات، بوصفها فواعل في بنية الخطاب، أما تركيب الخطاب فهو نسيج العلاقات بين عناصره الفنية. ويمكن الإشارة هنا، إلى أن البنية الدلالية تتكون من فعالية الإرسال والتلقي بين الشخـصيات من جهة وبين الرؤى والمروي له من جهة ثانية، وتضاف عناصر تنشيط دلالية أخرى، تحدد أطر تلك البنية وهي المؤلف الضمني والمتلقي الضمني، وتتوج فعالية الإنتاج الدلالي، بطبقـة أخيرة من العناصر المنتجة لدلالة الخطاب، أعني بها المؤلف الـواقعي والمتلقـي الـواقعي وتكشف هذه العلاقات أن البنية الدلالية تتشكل في داخل الخطاب، وتصدر باتجاه متعاقب نحو متلقيه، بيد أن الخطاب نفسه لا يعد سوى أثر أدبي قبل تلقيه وإعادة إنتاجـه، فـلا يمكـن ان يستأنف الفعل الدلالي عمله إلا بحضور المتلقي الذي يقوم في حقيقة الأمر، بتنـشيط جميـع عناصر الإنتاج الدلالي ويضبط عملها، ويفضي كل هذا إلى القول أن البنية الدلالية الكلية، يبدأ تكونها عندما تتضافر عناصر كثيرة تعمل معا، بعضها يصدر عن بنية الخطاب إلى الخـارج وبعضها يصدر عن المتلقي إلى داخل بنية الخطاب، وهي التي تحرك مركز الشبكة الدلاليـة الأصل، وهي رؤى الشخصيات. ويبدو الأمر هنا، أن التشكل الدلالي للخطاب السردي أكثـر تعقيدا من تركيبه. كون الأخير ينتظم خلال أنساق زمنية تحدد مستوياته وتضبط العلاقات بـين عناصره الفنية: الزمان والمكان والشخصية والحدث. إن البنية الدلالية الأصل، أي تلك التـي تكون عمليات الإرسال والتلقي فيها رهينة البنية الفنية تكون فـي غالـب الأحيـان مراكـز لاستقطاب دلالي كبير، فلا يمكن أن تظل البنية الدلالية غير محـددة، فالاسـتقطاب الـدلالي الفني، وتفسيره على نحو يطابق رؤيتها، بل وتشكيل الأحداث والوقـائع وصـياغة مواقـف الشخصيات الأخرى، بما تراه يأتلف ورؤيتها هي.

ويتبين ذلك واضحا في جو التعارض بين الشخصيات الذي يعود إلى تعارض رؤاها، ومواقفها، وهذا التعارض هو الذي ينتج ما اصطلح عليه بـ "الصراع" الذي هو في جـوهره صراع الرؤى في بنية الخطاب. إن هذا الصراع هو نتيجة مباشرة مـن نتـائج الاسـتقطاب الدلالي، ولكن ما الاستقطاب الدلالي؟ وكيف يتشكل؟ وكيف يتجلى في بنية الخطـاب وكيـف يتدخل في صياغة البنية الدلالية للخطاب السردي؟

يقصد هنا، بالاستقطاب الدلالي، ظهور مراكز دلالية في الخطـاب تقـوم بـوظيفتين مزدوجتين، أولهما إنتاج سيل متواصل من الدلالات بوساطة رؤى الشخصيات، وثانيهما تلقي السيول الدلالية التي تصدر عن المراكز الأخرى.

وغالبا ما تكون مراكز الاستقطاب الدلالي في الخطاب السردي ممثلـة بشخـصيات رئيسة، ولا يشترط أن تكون الشخصيات هي تلك العناصر، التي تتشكل بواسطة الأوصـاف والمميزات والملامح العامة، بل قد تكون ضمائر أو أشياء مثل المرايا والكتب.

وتبدأ مراكز الاستقطاب الدلالي بالتشكل، شيئًا فشيئًا، وتهيمن كلمـا نـشطت فـي أن تستقطب مزيدا من الرؤى الأخرى إلى مراكزها، أو في تحييـد الـرؤى لأخـرى، ويتـوج استقطابها عندما تقوض مراكز الاستقطاب المعارضة، إذ لو فرضنا أن "س" يمثل قطبا دلاليا، يستقطب كل ما يتعلق بـ "الفرح" في بنية الخطب، وأن "ص" يمثل قطبا دلاليا يستقطب حوله كل ما يتعلق بـ "الحزن" وأن بنية الخطاب تتضمن مراكز دلالية محايدة مثل "ب، ج، هـ ـ، ع" فإن أيا من القطبين المذكورين، يكون مركزه الدلالي أكثر قوة في بنية الخطاب، إذا أفـح في ضم أكبر عدد من المراكز الدلالية المحايدة، بحيث يتشكل حوله عنقود من المراكز الدلالية التي تمنحه قوته وهيمنته في البنية الرمزية عامة. هذا من جهـة، ومـن جهـة ثانيـة فـإن الاستقطاب الدلالي لا يتقيد بمجموع المراكز الدلالية الملحقة بها دائما بل فضلاً عن ذلك بقوة مركز الاستقطاب نفسه، بطرائق التعبير التي يعتمد عليها في نشر رؤيته وفي فرض هيمنتـه وفي توجيه المراكز الدلالية الأخرى نحو هدف ما. ويمكن أن تتنوع المضامين الدلالية تبعـا لبنية العالم الفني الذي يشكله الخطاب فقد تكون ثنائية، كالمثال الذي وقفنا عليـه ويمكـن أن يستبدل "الفرح" بـ "الخير" أو "الكرم" أو "الشجاعة" أو "الحب" ويمكن أن يستبدل "الحزن" بـ ـ "الشر" أو "البخل" و "الخوف" أو "الكره" ... الخ، ويترتب، إذا كان الأمر يقتصر علـى بنيـة دلالية ثنائية كما مثلنا هنا أن تظهر "الأنماط" التي كانت من ملامح الأدب الكلاسيكي ويمكن – وهذا يعني البنية الدلالية للخطاب – أن تظهر مراكز استقطاب دلالي متعدد لا تتقيد بالتقـسيم الثنائي الذي ذكرناه وقد تكون ثلاثية أو رباعية.

وهنا، يمكن التأكيد أن "الصراع" بمعناه التقليدي يضمر إلى حد ما، وتحل شبكة دلالية ذات أقطاب متعددة تقتسم بنية الخطاب وتحل "الحوارية" بدل "الصراع" ولكـن ذلـك رهيـب بالخطاب نفسه وهو من مميزات الخطاب الحديث الذي تخلى إلى حد ما عن الثنائيـة إلا فـي بعض الأنواع السردية التي لا تتكون إلا بها مثل الرواية البوليسية، ولكن هذا لا يعني غيـاب الثنائية بصورة تامة فهي ما زالت أحد الموجهات الفاعلة في البنية الدلالية بصورة عامة.

يظهر الاستقطاب الدلالي، عندما يعتصم مركز إنتاج الدلالة بموقعه ويحاول ان يـؤثر سلبا –بالنسبة لعالم الخطاب- في المراكز الدلالية الأخرى. إيجابيا إذا كان يرى أن المراكـز الأخرى تؤدي وظيفة سلبية. وغالبا ما يتجلى ذلك، بوساطة شـبكة العلاقـات التـي تـربط الشخصيات فيما بينها لكن هذا لا يعني، أن مراكز الاستقطاب الدلالي تكون سابقة على عـالم الخطاب على العكس تماما فهي مكونات خطابية تخلق ضمن العالم الفني وتبـدأ فـي ضـوء الشبكة الدلالية فيه، بالتكون أولاً ثم التنازع من بعد ذلك وقد تأخذ أشكال الاختلاف فيما بينهـا صور حوار وسجال أو صراع .. الخ، لا تكون ثمة شخصية سلبية أو إيجابيـة إلا بالنـسبة لموقعها في عالم الخطاب وعلاقاتها بالعناصر الفنية الأخرى وعلى نحو دقيق بالشخـصيات، ولا شأن لسلبية الشخصية أو إيجابيتها بالقارئ إلا على سبيل الإسقاط. إن البنية الدلالية هـي التي تضفي الأوصاف على مواقف الشخصيات وهي التي تحدد أنماط رؤاها لا القارئ الـذي هو كائن خارج الخطاب وعالمه وليس له في هذا الأمر، إلا التأويل والإحالة.

لقد بينا كيفية تشكل الاستقطاب الدلالي في بنية الخطاب، ويلزم الأمر الآن بيان كيفية إجراء الاستنطاق الدلالي في تلك البنية، تتجلى التيارات الدلالية من خلال الرؤى كمـا قلنـا، والرؤى يعب عنها إما بواسطة الملفوظات أو المواقف والمواقف نفسها تتجلـى مـن خـلال الإشارات والإلماحات المتعددة في الخطاب، ويكون تبعا لهذا أن الاستنطاق الدلالي لا يـنهض إلا على حصر الحقوق الدلالية للملفوظات أي المكونات العجمية للخطاب مع ملاحظة جوهرية وهي أن المفردة تكتسب دلالة حافة فوق دلالته المعجمية عندما تكون في الخطاب، فالإنزيـاح الدلالي هو فعالية خطابية وليست لغوية. وإن كانت اللغة عبر العصور تفضي أحيانًـا علـى بعض مفرادتها دلالات جديدة، ولكن من المعلوم أن الانزياح الدلالي الحاصل بسبب من وجود المفردة في الخطاب لا يقطع عنها جذرها الدلالي الأصلي، إن ما يقوم به هو إضـفاء دلالـة حافة عليها تمنحها موقعا في نسيج الخطاب بدل كونها مفردة معلقة في نظام المعجم.

لا يمكن أن ينهض بحث دقيق دون الإحصاء الدلالي لمكونات الخطاب اللفظية وعليه فإن توزيع المفردات على جداول حسب الجذور الدلالية لها أمر أساسي في البحـث الـدلالي، ويصار هنا إلى تسجيل المفردات حسب حقلها الدلالي مع الأخذ في الاعتبار تقـارب بعـض

الحقوق الدلالية، وكلما ازدادت مكونات جدول دلالي ما فإن هذا يدل على أن تأثيره في البنية الدلالية للخطاب أساسي ويمكن حذف المفردات التي لا تشكل جداولها أهمية في الإحصاء. إن نتائج الجداول مهمة في تحديد مكونات البنية الدلالية، واتجاهاتها ويمكن أن تلحق الملفوظـات بمصادرها أي بمن تصدر عنه ويتم توزيعها ثانيا على نحو يقترب من تشكلها الأصلي وبذلك يمكن الوصول إلى تحديد دقيق للتيارات الدلالية الفاعلة في الخطاب، أما البنية الدلالية فإنهـا تتشكل من نسيج العلاقات التي تتكون بين الرؤى الحاملة لسيول دلالية متعددة.

-٢-

في ضوء ما مر، نحاول الاقتراب إلى قصة "في المرآة" للقاصة والروائية ابتسام عبد ا .

تكشف القصة عن وجود ثلاثة مراكز دلالية هي: المرأة والزوج المحارب والمـرآة. وقد فصلنا بين المرأة والمرآة بالزوج هنا، لكي لا تتداخل المراكز الدلالية في القصة، بيـد أن المنحى الدلالي، كما سيتضح، سيجعل الفصل بينهما صعبا، كونهما دلاليا، تتنازعان المركـز الآخر: الرجل. سنتفق ابتداء على علاقات التوازي بين الرجل والمرأة والرجل والمرآة، قبـل أن ننتقل إلى علاقات التماهي بين المرأة والمرآة وتأثير ذلك في الرجل. تستأثر المرآة بمكانة أساسية في هذه القصة.

- فيما يخص كونها مركزا دلاليا – فهي ساردة، أي خالقة لعالم القصة، ورغم أنهـا جزء من البنية الرمزية إلا أن مكونات البنية، بل ونسيجها يتجلى من خلال رؤيتها، ولم تـأل جهدا في ضفاء وجهة نظرها على كل شيء وفي مقدمة ذلك، المركزين الدلاليين الآخـرين، أعني: الرجل والمرآة وهذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن الإرسال الدلالي ظل يصدر بقوة عن هذا المركز، طوال القصة، ولم يتوقف أو يعراه أخرى لم يضمر إلا في السطور الثلاثـة الأخيرة حيث حلت المرأة مكان المرآة، ونجحت بتقويض كل التراكم الدلالي الـذي أنتجتـه طوال مدة فعل الإرسال الذي قامت به. أي طوال زمن القص. كانت علاقـة التـوازي بـين الرجل والمرأة، علاقة إرسال حسب، ولم تتحول تبعا لذلك إلا علاقة تنطوي على رسالة، فكل منهما يحاول أن يرسل للآخر دون أن يحاول تلقي شيئًا منه، صحيح أن المرأة قد حاولـت أن تتلقى رسالة الرجل، لكنها لم تفلح بفك رموزها، فظلت أسيرة الحزن والحيرة والعزلة. إن ما استطاعت أن تصل إليه، وذلك أقصى ما بلغته، هو أنها تركت انطباعا لدى القارئ أنه دمـر من الداخل كونه دفع إلى خوض تجربة صعبة.

- والإحصاء الدلالي لمفردات العزلة والدماء يرجح هذا الجانـب – أمـا الرجـل – الزوج – فإنها كانت تتجلى من خلال التحولات التي طرأت عليه.

لقد استدعت المرأة الماضي، وقامت بتقليب وجوهه: "الآن، أنا فـي لجـة الـصمت العميق الذي أغرق فيه، ومن خلال الهدوء التام الذي يحيطني ويسكنني بعد أن هـدأت كـل المشاعر والأحاسيس التي كانت تهيجني من قبل، مثل بركان يظل يغور (=يفور) بمـا فـي أعماقه ثم ينفجر ويسكن وتنطفئ كل جذوة للنار فيه، الآن، أستطيع الاسـتماع إلـى صـوتي والإصغاء إليه لأتبين ما حدث" .

آمران أساسيان يقررهما المقطع أعلاه: أولهما استدعاء تجربـة انقـضت، وواضـح الاختلاف بين استدعاء ما مضى وبين خلق ما سيكون، وثانيهما، أن رسالة المرأة موجهة إلى نفسها "أستطيع الاستماع إلى صوتي والإصغاء إليه" وليس إلى غيرها وكل هذا يبين لنا لمـاذا أخفقت فعالية الإرسال والتلقي بينهما، وطبقًا لهذا، فإن مستويين من الإرسـال الـدلالي كانـا يصدران عن المرآة، كانا يصدران عن المرآة، أولهما باتجاه الرجل – الزوج، وكان ينكفـئ ويعود إلى مصدره لأن الآخر كان مشغولاً بالإرسال أيضا، ولم يعن بالتلقي، وسـنقف علـى سبب ذلك فيما بعد، وثانيهما يصدر باتجاه المروي له وهو شخص ضمني مجهول يحل القارئ في هذه القصة محله، فإذا لم يفلح القارئ – المروى له المجهول، باستقبال رسـالة المـرآة – الساردة، فإن عملها يبطل ويصبح وجود القصة نفسه لا ضرورة له، إذ أن الرسالة سـتلاقي مركزين للتلقي لا يستجيبان لها، هما الرجل – الزوج والقارئ – المروى له. ومن هنا تتكشف أهمية القراءة الدلالية لهذه القصة. أما سبب عدم تلقي الرجل الرسالة فإننا سنقف عليـه، أمـا طرائق تلقي القارئ للرسالة، لمختلفة تبعا لطرائق استنطاق الأقطاب الدلالية في القصة.

ظلت علاقة التوازي بين الرجل والمرأة مستمرة لأن كلاً منهما، كـان يـشكل قطبـا دلاليا، المرآة في كونها تنهض بمهمة حصر التغيرات الداخلية للرجل، والرجل في كونـه لا يعلن عن التغيرات بل إنه لا يعترف بها إلا في المرحلة الأخيرة، حيث أثبتـت المـرآة مـا عجزت المرأة عن إثباته ولعل ما يدلل على ذلك، لجوء الرجل إلى المرآة بحثًا عما يمكـن أن يطرأ عليه من تغيير، وهو في حقيقة الأمر لا يعلن عن التغيير الذي ألحقته بـه الحـرب إلا والمرآة بين يديه. كان الرجل، بوصفه قطبا دلاليا، يتوسط القطبين الآخـرين ينطـوي علـى إحساس بالعزلة كونه، لا يفلح بالعثور على "وسيلة" مناسبة تكشف فداحة الانكسار فيه. فظـل "يجرب" ولكن دون اعتراف بالحقيقة، وكان أحيانًا يلجأ إلى المرآة وأحيانًا إلى المرأة. ولكنـه نادرا ما أقر بانكساره إلا في اللحظة الأخيرة. ويكشف المقطع الآتي ما كان يضمره فـي أول الأمر:

"كان في تلك الأيام، يطيل النظر بوجل إلى وجهه في المرآة، يقف أمامها يقترب منها، يبتعد عنها محدقًا على الدوام في عينيه وملامحه الأخرى التي كانت قد أخذت في الـشحوب، كان مرة يبتسم لنفسه أو تتقلص بحدة ملامحه في مرة أخرى، وعندما يدرك في لحظة ما، أنني أرقبه، يبتعد عن المرآة متشاغلاً عني وعنها، بأي شيء آخر".

إن "التشاغل" عن المرأة والمرآة، كان جزءا مهما من أفعال الرجل قبل أن يستـسلم، وبخاصة للمرآة. ومع أنه كان يكابر، لكن تراكما لأثر الذي أحدثته الحرب فيه أصبح أمرا لا يمكن بالنسبة له احتماله، ومرة اعترف بذلك عندما قال "لقد تغيرت هذا شـيء أكيـد، لـيس الشحوب ما أعنيه بل إنني أحمل وجها آخر". يعود أمر كتمان الرجل بانكـساره مـن جهـة، ولعدم استجابته للمرأة، والمرأة أول الأمر، من جهة ثانية إلى إحساسه أنـه يرسـل رسـالة "كبرى" وهي كونه محاربا. وعليه أن يرى الآخرين فيه إلا أن يرى نفسه فيهم، بيد أن جملـة التغيرات ألجأته آخر الأمر، إلى التخلي عن كبريائه، فصار إزاء "وسيلتين" يذكرانـه دائمـا بانكساره فيه. وإذا كان أول الأمر، ينظر بـ "وجل" إلى المرآة صار الآن، يستديم النظر فيها ويتضح من ذلك، أن المرآة – الآلة قد أفلحت ي كشف ما ينطوي عليه الرجل بعد أن "فـشلت المرأة بذلك بصورة أو بأخرى"، ويبين المقطع الآتي على نحو واضح ذلك:

"اقتربت منه، أحاول احتضانه كما كنت أفعل في لحظات تدفقه، استكان لـي برهـة لكنني بدأت أسحب المرآة من بين أصابعه، تشنجت عضلاته قابضا عليها بقوة غريبـة رفـع رأسه غلي في تلك اللحظة ولمحت في عينيه تلك النظرة المخيفة سحبت بقوة أكبر تمسك بهـا فصحت به:

- هل جننت ؟ إنها مجرد مرآة.

قال:

- بل إنها الحقيقة.

كانت يده ما تزال ممسكه بالمرآة، ابتعدت عنه برقت عيناه واتسعتا، رفع يده وقـذفني بها فتكسرت قطعا صغيرة متناثرة وامتد جرح طويل على صدري وتدفق الدم بيننا".

يكشف المقتبس، آخر مرحلة بلغها الرجل في ابتعاده عن المرأة واقترابه إلى المـرآة وتدشن القصة كثيرا لهذه الذروة الخاتمة وتورد، على نحو مقصود، كون الرج في آخر أجازة قد بدا للمرأة أنه "وجه بلا لون تقريبا، ذكرني في الحال بوجوه الممثلـين اليابـانيين عنـدما يغطونها بأقنعة ثقيلة بيضاء فتبدو شاحبة تماما بل ميتة" ولذلك كان يتجاهـل المـرآة، وظـل هكذا، إلى اليوم السابع (اليوم الأخير بالنسبة له). إذ لجأ، لكشف الانكسارات التي لم يعد ممكنًا

طمرها إلى المرآة. ويمكن القول هنا، أن التراسل بين الرجل والمرآة قد وجد إثر فشله بنـي الرجل والمرأة.

يكشف الجذر الدلالي للمرآة والمرأة أنه يصدر عن مصدر واحد. ولا غرابة إذا كـان الأمر كذلك أن يتنازعا دلاليا المركز الثالث – الرجل ورغم اشتغالهما دلاليا في حقل واحد إلا أنهما في بنية السرد قد حاولا أن يكونا متضادين هذا من وجهة نظر الرجل، لكنها في البنيـة الرمزية العامة كانا يتماهيان بعضهما بخفاء إذ كانت "حال" الرجل تتجلى من خلالهما.

إن ثنائية المرآة والمرأة، قد آلت في نهاية الأمر إلى قطب دلالي واحد شأن جـذرهما الدلالي الأصل ولكن المرآة كانت أكثر قوة في تغيير التوازن بين الأقطاب الثلاثة. وهي على أية حال، من جعلت "الدم" يتدفق بين الرجل والمرأة بعد أن فشلت الوسائل الأخرى في إقامـة حوار داخلي متوازن بين الاثنين، أيكون الدم الذي تأخر تدفقه طويلاً بينهما، سببا لأن تكـون المرآة وسيلة لاستئناف الإرسال الدلالي بينهما؟ إن كان الأمر كذلك فلم يكن ذلك ممكنًـا فـي بنية القصة إلا بعد جريان الدم بينهما وبعد اختفاء الرجل.

-٣-

إن أي نص سردي، لا بد أن يتألف نسيجه من مستويين: مستوى الأقوال وهو نظـام الكلمات المكتوبة التي تؤلف سطح النص أو ظاهرة. ومستوى الأفعال، وهـو نظـام العـالم المترشح عن مستوى الأقوال وهو هنا باطن النص، المتألف من نظـام أفعـال الشخـصيات والإطار الزماني – المكاني الذي تؤدى أفعالها فيه، ومن دلالة تلك الأفعال. والكلمة هنا علامة ظاهرة أما فعلها فهو الدلالة المغيبة وهي ما لا ينتزع إلا بالقراءة، أي تنظيم عناصر المستوى الأول تنظيما خاصا، يفضي بنا إلى عالم دال في المخيلة، مخيلة القارئ. إن هذا "العالم الدال" يحتاج هو الآخر إلى قراءة تأويلية خاصة، لا يمكـن أن تـتم إلا اسـتنادا إلـى المرتكـزين الأساسيين: مستوى الأقوال (=العلامات) ومستوى الأفعال (=الدالة). تتم القراءة التأويلية غالبا بوصفها ظنًا يستهدي بقراءن منتزعة من نسيج المستويين المذكورين. وذلك كـي لا تكـون القراءة التأويلية ضربا مفارقًا من التخيل، أي كي لا تكون محالاً لا ينتمي إلى أصـل. الظـن المستند إلى نظام متشعب من القرائن هو الذي يمنح الجزء المغيب من النص ثراءه أي يعمق بئره الدلالية بما لا يمكن أن تنضب. لا جدال أن النص المبتكر الثر هو الذي يمـنح إمكانيـة تعميق تلك البئر – بئر الدلالة – إلى ما لا نهاية ولكنه علامة صماء إن لم يتوفر على قـراءة من الطراز الذي وصف، وأعني قراءة لا تقف مترددة عند إشكالات المستوى الأول وهـي لا ش مهمة كونها تعني بتركيب الأقوال بل تذهب على تركيب الأفعال أيضا إلى أبنية العناصـر في نسيجها ضمن العالم الدلالي الذي تولده وتسبح فيه. لا تهدف القراءة إلى تحرير العلامات

من قيودها حسب، بل تهدف أيضا إلى تحرير النص من دلالة المطابقة التي ترشح عنه لتنقله إلى مستوى أعمق يتمثل بتخصيبه بمعطيات دلالة الإيحاء. الإيحاء وما يترتب عليـه، يمـنح النص والقراءة معا جدوى فعاليتهما أولاً ويحررهما أيضا من انغلاقهما على دلالة المطابقـة المقترنة بالواقعة التاريخية العيانية، أي من اليومي المقيد إلى زمان ومكان. بعبـارة أخـرى يحررهما من الحقيقي ويدفعهما إلى شعاب المجازي حيث تتم عملية تحليـق الفـن. القـراءة التأويلية، بوصفها اختيارا ليست قراءة بريئة لسبب أول منهم ألا وهو أنها لا تنهض على نص برئ، يمكن القول هنا، إن المقصود بالبراءة قراءة ونصا، الوقوف على مستوى لا إشـكالي، وبعبارة ثانية على المستوى "المفكر فيه" دون الحفر في طبقات المغيب، وحيث لا يوجد مغيب تكون البراءة، وحيث يوجد تغييب، تحل المسألة بوصفها منهجية شك تهدف إلى تعويم المغيب المحظور قوله علنًا في النص، قراءة المساءلة ترادف قراءة التأويل في أنهما تستنطقان النص لتعويم المغريب فيه أو تلك الطبقات اللؤلؤية المقهورة تحت صدف الخوف. واضح أن الابتداء يتم من العلامة المقيدة كتابة والمرئية بصريا، ذهابا إلى الدلالة المفارقة بدرجة غير منقطعـة عن العلامة لكنها متحررة من ضوابط العلامة المباشرة وصولاً إلى التأويل – الظن – الـذي يقوض المماثلة، ويستبدلها بالإيحاء، ومن ثم يكسب العلامة، الدلالة معا قوة تردد عالية تـشع عنها دلالات حافة ومعان مجاورة ويصبح مركز النص – الخطاب – مغلفًا بطبقات شـفافة لا تحجبه ولكنها لا تبتذله، ليس التأويل هنا اصطناع ميتافيزيقيا لمركـز الخطـاب، ميتافيزيقيـا تصونه وتحصنه ضد الاقتراب المباشر إليه بل هو على نقيض مبدأ التعـالي الـذي يفـرض الوحدة، يهدف إلى إضفاء وجوه متعددة لمركز الخطاب، أي بؤرته الدلاليـة. أو خلـق بـؤر متوازية تتضافر جميعها معا من أجل أن تتقارب في قوة صدور الإيحاء عنها سيقود ذلك إلى أن النص ينفتح على قراءات متعددة، شأن بؤرة الدلالية المتعددة التي تستـضيء بـالمركز – الأصل- المركز الذي تذوب مركزيته في البؤر الدلالية المحاذية له والذي – في الوقت نفسه- يتكون منها، تعني به ذلك المركز غير المحتجب تماما ولكنه غير المبتذل أيضا. تعدد بـؤرة يمنحه قوة خاصة عند المتلقي، يفضي كل ذلك إلى تقويض القراءة الواحدة التي تهـدف إلـى تحقيق اليقين الذي هو ليس من مستلزمات الأدب – الفن، بل التاريخ والعلم .. الخ، واستبدالها بالقراءة الحرة الفاعلة المتعددة من أجل تخصيب أكثر للنص الذي ينطوي ضمنًا على قـرائن تسوغ تلك القراءة، إذ لا يمكن من ناحية موضوعية لأية قراءة أن تمنح الحياة لـنص ميـت، نص لا يبذر، في مستوى علاماته جذر المساءلة عند قارئه. النص لا يفرض ولكنه لا يمنح – وإن كان يتمنع غالبا – مفاتيح أولى لقراءته، أجل يتمنع، ولكنه لا يمتنع.

السؤال الذي مهدت الفقرة السالفة لظهوره، بل وأصبح طرحه ضرورة تتعلق بالانتقال إلى مرحلة أولى من تحليل النص "بلا أبواب ولا نوافذ" للقاص محمد سعدون السباهي، هو هل يمنح النص المذكور مفتاحا لقراءة تأويلية خاصة به؟ وهذا يفضي إلى طرح سؤال آخر، ربما يكون أكثر أهمية، هو، هل يحتمل النص قراءة تأويلية؟ أعني، قراءة احتمالية من نمط القراءة التي ألمحنا إليها من قبل.

إن الجواب المفصل سيرد في تضاعيف تحليل النص، ولكن لا بأس أن نبـادر إلـى القول إن هذا النص، نص نادر بيد أنه قاس، وأن ندرة نص في جرأتـه وقـسوته لهمـا الآن ودائما مما يضفيان ديمومة تجعل النص معاصرا في كونه لا يتخاف عن مداوله، بمعنى آخر أن نظامه الدلالي لا يتخاف عن النظم الأخرى الفنية أو الخارجية وسبب ذلك يعود بالـضبط إلى أنه يعني بالمغيب وما دام المغيب متوطنًا في الفن وفي المراجع أيا كان يترتب عليـه أن يظل معاصرا لهما، وشأنه شأن النصوص التي تنطوي على وعي أصيل، فإن هـذا الـنص، يلمح ولا يصرح، يكشف الحالة ويحشد الرموز والإشارات الدالة ويستعين لذلك بلغة خاطفة – برقية، وفقرات مكثفة تحيل وقائع النص إلى ألغاز تصب في مجرى واحد، مجرى يرفد النظام الدلالي للنص بموروث المغيب أسطوريا وانتربولوجيا، ثم ليوظف ذلك في دلالـة معاصـرة حيث يفضي إغواء الفرد إلى الدخول إلى عالم رهيب لا يهدف إلا إلى تهديم كينونتـه، وبمـا يؤدي به إلى خلاص هو –الانتحار – الموت. صحيح أن النص يعني برسم ملامح عالم زرع فيه الخوف الذي قاد على الجنون فيه من غير المشرفين عليه الذين أصيبوا بما هو أخطر من الجنون ذاته الإرهاب وعشق الدم. يتم ذلك وصفًا محايد ابتداء من دخول الشخصية هذا العالم وانتهاء بانتحارها لا يستغرق ذلك عبر زمن هو زمن وصف الواقعة ذاتها والتـي أحيطـت بسكون الزمان وكأن الوقائع ظلت معلقة سوى الأجزاء الدقيقة التي تتحرك حركة موضـعية (=حركة اعتماد) ضمن الهيكل الأصم للعالم الأساس. وهذا بالضبط ما يضفي شـحنة دلاليـة خاصة على النص، تأشير الصخب الدموي ضمن جدران ساكنة تحجب عن الآخر كل شـيء وتمنع أية نأمة أن تصدر عن مخلوقات هذا العالم. لا يكشف المستوى الأول سـوى حركـة ارتداء سريعة جدا لكنها غاية في الإيحاء. الارتداد الذي يأخذ فـي الـزمن الـسردي شـكل استحضار هو استدعاء إغواء الزوجة للزوج بالالتحاق بهذا العالم وتثار ذكريات عـن حيـاة سابقة، حيث كانت الشخصية تمارس حياتها بطمأنينة وإن كان ذلك دون استقرار، وثمة علـى جانب الاستحضار أو بموازاته حركة استباق تتمثل بالولي، صاحب الرسالة الموحية: "إن لـم تقتل فلا تتشك إن هم قتلوك". الذي يقدمه النص بين ما معنى وما سيأتي هو في حقيقة الأمـر

الشبكة الدلالية الأساسية التي يحاول نسجها خلال نظام أقواله. وابتداء من فعل الإغواء ينفـتح النص على احتمالات عدة يتوفر في المستوى الأول عدد من القرائن لتسويغ كل احتمـال. إن المستوى الظاهر هو التحاق شخصية عادية بالعمل في مؤسسة خيرية ثم في ظروف غامضة تلجأ بسبب الآخرين الذين يضايقونها إلى الانتحار بغرز سكين في ذراعها، وإحاطـة نفـسها بسور من الدم.هذا نتاج دلالة المطابقة بني اللغة (=العلامات) ودلالتها المباشرة، بيد أنه ابتداء من هذه اللحظة يبدأ بما يمكن الاصطلاح عليه بـ "الانحراف الدلالي"، حيث تكتسب الدلالـة المذكورة ضمن النظام الشامل للنص مغزى آخر، أو قد تنفتح على احتمـالات عـدة فهـي تستدعي الإغواء بجذره الأسطوري الذي اقترن ببدء الخليقة، حيـث تتغلـب الرغبـة علـى السكينة، المسألة على الاستمراء ومن ثم يقوض نظام الـسكون أو الاتـزان بـالخروج مـن الفردوس، أو بالطرد منها، لا خلاف أن الفردوس من ميثولوجيا الخلق والمبتدأ، وضمن نظام الأسطورة المتواترة، تدل على مرحلة الاستقرار والسكينة، حيث لم تبدأ بعد تتشكل الأسـئلة، يقترن الإغواء بحواء ويكون ضحيته الأولى آدم، إذ أن خرق المحظور قد تم باقتراف الخطية الأولى، فليس يمكن من بعد اصطناع استقرار مماثل، فضلاً عـن اسـتحالة الرجـوع إلـى الفردوس، وهو أصل تصدر عنه السكينة، ونظم الاستقرار الأخرى، ولا فرع يتطـابق مـع أصل وبمقدار تعلق الأمر بميثولوجيا الخلق فلا فرع يتماثل مع أصل ويـسبب ذلـك تقـول الأسطورة، قوضت جنان عدن، لأن المماثلة كانت قائمة في مخيلة الإنسان الذي هم بأن يوجد تماثلاً ين فردوس من السماء وفردوس من الأرض. وقاد الأمر إلى الإقرار باليأس، الواجـب طبقًا لتلك الميثولوجيا أن لا يخرق النظام وأن لا تبذر المسألة أن تقف الـدائرة تمامـا علـى السكون ولما قد حصل الخرق فالعودة مستحيلة. الأمر كله اصطلح عليه إغواء. الإغواء الذي ترتب أن تقوم عليه كثير من النتائج، وفي مقدمتها الندم واصطناع الطرائق الممكنة للعـودة. وذلك خلاصا من الجحيم الأرضي. ولقد تأصلت الفكرة هذه، وأصبحت هدفًا بذاته. إن نـص "بلا أبواب ولا نوافذ" يستوحي خرق المحظور، لا اختيارا إنما اضـطرارا، وفـي محاولـة مشابهة لدعوة حواء آدم بخرق نظام التحريم. تبدأ الزوجة في هذا الـنص بـإغواء زوجهـا بالإلحاق إلى "مؤسسة الحفاظ على البيئة". يفعل الإغواء فعله بسرعة عجيبة، شأن أي إغواء، ويترتب على الرجل = الزوج، أن يجهد نفسه للوصول إلى سبل يمهد له الاقتراب إلى العـالم الغامض = مؤسسة الحفاظ على البيئة. ولما كانت عملية الإغواء لا بد أن تقترن بوسيلة تنفيذ أولى، والوسيلة هنا الجار "الذي يخرج ويعود بطريقة غامضة"، فإن ما يقلـق الرجـل وقـد ترسخت خيوط الإغواء في داخله هو أن "يخترع الأسباب للالتقاء بجاره" ويتم الأمـر بلقـاء حاسم، بأن يسأل الجار الغامض "ماذا تعرف عن مؤسستنا"؟ فلا يكون للرجل إلا جواب واحد لا يتوفر عليه سوى المغوي هو أنها مؤسسة خيرية. يقود الإغـواء كمـا هـو شـأنه فـي

الميثولوجيا، الأساطير إلى أن ينفتح النص على متاهة لم يقدر المغوي أن يحدس خطورتهـا، لسبب أول هو أن الإغواء فعل جهل وابتداء من لحظة الاقتراب إلى المتاهة = عالم الإغواء، يستعين النص بوسائل لغوية جارحة فهو لا يدخر وسيلة دالة تفيض باحتمـالات التأويـل، أو التلقي بأكثر من مستوى إلا ويوظفها، فلا يصبح مكان الإغواء، وهو هنا المؤسسة الخيريـة، إلا عالما دمويا يوصف أكثر من مرة أنه جحيم فعلاً، فثمة نظام شامل هنا ينـتظم المغـويين، الذي يظن خطأ أنهم يسائلون يفضي جميعا إلى الجنون. تبدأ هنا مرحلة أخرى تنطلـق مـن تخوم مرحلة الإغواء الأولى. لقد تصورت المرأة أنها، بإغوائها الزوج ستغير على مـستوى الفعل – حالة السكون، أما المشرفون على المؤسسة = المتاهة، فكانوا بـإغوائهم لـه، إنمـا يهدفون إلى وقف مد المساءلة فيه، هذا خطأ في التصور فالرجل لم يكن من قبل ينطوي على مساءلة، حيث تختلف بواعث الإغواء، تختف نتائجه، فالنص يلغي مرحلة الإغـواء الأولـى، أعني يحذفها نصا، ولكن من الواضح أن المرأة تنتظر نتيجة التحاق زوجها في المؤسـسة أو هي طبقًا للتحليل، تنتظر الإغواء، دون أن يشار إلى ذلك، أمـا القيمـون علـى المؤسـسة، فيظفرون ببغيتهم وهم على وهم، لا يعني النص هنا، بالتعارض، فذلك يتخلق عند المتلقي، ما يتعقبه النص هو مصير المغوي طبقًا لتصور المشرفين على المؤسسة وإذ يزج داخل نظام لا مفر منه، ابتداء من الكلاب – الرموز والحارس فإن المركز الدلالي الذي سيكون هو محـور السرد فيما بعد يتلخص بجملة يتلفظ بها شيخ الحراسة بوجه الرجل "لقد حسمنا أمرك". فعـلاً إن الإغواء يحسم الأمر، وفقرات النص الأخرى، ستدلل بإيحاء أن المغوي وقد تورط في فعل الإغواء وأدرك الآن وليس قبل أنه مغوي وأن هذا سيقوده حتما إلى الجنون أو الموت قياسـا للنماذج التي انتسخت قبله إغواء فيبدأ بمواجهة الإغواء، داخل نظام الإغواء نفـسه، لا يفاـج بطبيعة الحال، بأن يفعل أي شيء هنا، ما يحصل له هو رد فعل سريع يرافقه انكشاف لطبقـة الوعي الزائف وظهور الوعي الأصيل لديه بأنه مغوي، لكن آلية عمل متاهة الإغـواء التـي توقف النص عند نتائجها وهو الجنون.. آلية حشدت لها قوى لا يمكن تقويضها، ابتـداء مـن الكلاب!! فالجدران، فأبراج المراقبة، مرورا بنظام متدرج لإحلال الجنون، وصولاً إلى القتـل بوصفه مصيرا لمن لا يرتضي الجنون واستمراء الإغواء ذاته. يقف النص تفصيلاً إزاء بنية المتاهة، ويقدم وصفًا دالاً على موجوداتها، إنها كما يقول المغوي "القيامة". تكـشف الرحلـة القصيرة بدءا من البوابة، وباتجاه مركز متاهة الإغواء عن آلية تحويل المغويين إلى مجـانين وتزداد عملية مسخ البشر فيها وصولاً إلى كشف حب المشرفين عليها الدم والقتـل. ويـدرك المغوي، وقد بدأ يستحضر الماضي، ويحذر من الخطر، ويحلم بالولي صاحب الرسالة التـي أشير إليها من قبل أنه أنزلق فعلاً إلى عالم لا رجوع منه، وبخلاف المغويين الغامضين عنـد كافكا ودينو بوزاتي وكوبوآبي حيث يستسلم المغوي، ويركن ويستمرئ الغواية، لأنها تعمـل

ضمن آلية غامضة يتعذر استكناه هدفها، وإن كان بعضهم يحاول اختراق ذلك (كوبـ وآبي – امرأة من رمال) فإن المغوي هو يواجه المستشرفين على عالم الإغواء الجديد عـالم المـوت وهو في الأمثلة التي ذكرت غائب، فإنه واليسأ يغلفه يلجأ إلى الاحتجاج بأن يخـرج ذراعـه (=شريانه!) ويحيط نفسه بسور من الدم قبل أن يموت. صحيح أن الاحتجاج موتًا، أو المـوت احتجاجا قد يكون له تأثير ما على بنية العالم الذي قيد إليه، بيد أن الاحتجاج وسـط مجـانين وقتله من الصعب أن تبلغ رسالة الاحتجاج هذه هدفها، داخل المتاهة، فجهـاز الإرسـال لـم يستكمل أركانه الأساسية، نعم ثمة مرسل وهو الرجل، وثمة رسالة وهي الانتحار، التحـصن الرمزي بالدم لكن ليس ثمة متلق، تبلغه رسالة الاحتجاج، الرسالة ترتد إلى مرسلها، وتمارس فعلاً إرساليا ناقصا لكنها، تجد لها متلقيا آخر ليس في عالم المتاهة الفني، بل خارجـه عنـد المتلقي (القارئ) حيث يتلقى الرسالة الفنية ذاتها ويتم الإرسال مستأنفًا نظامه، إن المتلقي له أن يحيل الرسالة إلى واقعة فنية أو واقعة خارجية بحسب نظام التأويل لديه، فلا ضابط يمكـن أن يضبط ويحدد فعل الرسالة، إنه قد يحيلها إلى مرجع وقد توحي له بمرجـع، وبـين الإحالـة والإيحاء فارق كبير، الأول يقيد الرسالة بواقع ما وربما واقعه والثـاني يحررهـا ويمنحهـا الديمومة. إن رسالة الموت – الاحتجاج في "بلا أبواب ولا نوافذ" رسالة قاسـية، وتحذيريـة وهي إذ تنشئ أركانها الأولى، إنشاء يماثل ميتافيزيقيا الخالق وإن دون تصريح فإنهـا تـوحي بعالم آخر أصبح حسب النص يتعذر استئناف الحياة فيه، بحضور المساءلة والـوعي، فهـل يكون غياب الوعي حلاً لضمور وانتفاء الحاجة لمثل ذلك العالم، الجواب هو النفي لأن الرجل الذي أغوى لم يكن ينطوي على شيء من ذلك ولم يكن بعد قد بذر فيـه شـيء مـن وعـي المساءلة. ومن ثم فهو انتساخ عن نماذج كثيرة قبله، آل مصيرها إلـى الجنـون والقتـل. إن مركز الجذب الدلالي، وهو في الوقت نفسه مركز الصدور الدلالي ذاته، يتمثل في هذا النص بالقول الذي يتمركز حوله النص "لقد حسمنا أمرك" فالاستهلال يرصد ذلك ويأتي المتن لتقرير فعل الحسم. ومن ثم فإن هذا المركز وهو يضفي على الوحدات الدلالية الثانوية قـوة إيحـاء تعمل على تقوية دلالة المركز الدلالي المذكور يقوم بإيجاد علاقة شد بين مـستوى الأقـوال ومستوى الأفعال، ويحث يكون المركز الدلالي فعلاً لنتاج المستويين المذكورين فهو كما دلـل التحليل يصبح بؤرة تصب فيه مكونات النص: القولية والتركيبية والدلالية، ومن ثم ينفتح ذلك المركز على عنوان النص ذاته، ليمارسا فعالية قوية في الإيحاء بمتاهة مهلكة، متاهـة مـوت لكنها لا أبواب ولا نوافذ.

كان بارت قد أكد أن "النص تعددي" قاصدا بذلك أنه "يحقق تعدد المعنى ذاته"[(١)]، ولهذا فما يحتاجه النص حسب رأيه، إنما هو "التفجير والتشتيت" وعلمية التفكيك هذه، تجهز علـى وحدة النص وتقوض قصده المركزي، وتحوله إلى حقل مشبع بمنظومة دلالية متسقة ممتدة في كل أجزائه الأمر الذي يجعله بؤرة دلالية شاملة، وليس جزرا منفصلة مـن الـدلالات غيـر المترابطة.

بيد أن ما يحتاجه النص أيضا، بغية إضفاء ديمومة عليه، التأويل المنظم، استنادا على ما ينطوي عليه من قرائن دلالية، فـ "النص يحيا حياه الأبدية بوجود خاصـية التأويـل"[(٢)]، والتأويل كما يذهب تودوروف هو "إدخال العمل الأدبي في علاقاته مع القراءة". ذلك أنـه "لا قراءة خارج التأويل وبالتالي فإن النظر في النص دون تأويله يعني لا قراءته"[(٣)].

إن مرافقة النص السردي من التدليل إلى التأويل، أوجبت ليس حصر البؤر الدلاليـة حسب إنما تعريضها لضرب من التفكيك، ثم ربطها مجددا لإنشاء مراكـز متعـددة، تـشتغل بتوجيه من قطب دلالي أساسي، يوفر لها المجال الذي يغذي شحناتها الدلالية بـالقوة الدائمـة التي تستنفرها القراءة التأويلية. ولهذا، كان الارتحال داخل بنية النص، ارتحالاً حرا قدر مـا كان منظما أيضا. فهو إذ يستهدي بآليات التحليل الدلالي وقواعد القراءة التأويلية فإنه لم يجعل النص ميدانًا لتطبيق تلك الآليات والقواعد. إن صدوره عنها، إنمـا هـو نـوع مـن تمثـل الإجراءات المنهجية وإعادة إنتاجها تحليليا وليس نظريا، مما جعل قراءة النص، لـيس متعـة حسب بل ومشاركة أيضا.

---

(1) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، توبقال ١٩٨٦، ص ٦٢.

(2) صدوق نور الدين ، حدود النص الأدبي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٤، ص ٢٠.

(3) يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٩٠ ، ص ٢٢.

الفصل الحادي عشر

القصيدة بوصفها نسقًا كليا

قراءة في قصيدة (النوافذ المغمضة)

- سالم العوكلي -

في قصيدة (النوافذ المغمضة)[*] يعتمد الشاعر نظاما فنيا يقوم علـى بنيـة الـسياق المتدرج في النمو ورموزه الشخصية الموحية بدلالات العالم الشعري دون بوح، والمعبرة عن عذابات المرأة – الضحية؛ الضخية الرئيسية في القصيدة، تعبيرا غير مـصرح بـه، ليرسـم للقصيدة نهايتها المأساوية المنطوية على إدانة للعالم أكثر منها إدانة للمرأة وتنكرهـا لأكثـر الذكريات عمقًا وأشدها ارتباطًا بها وحميمية معها.

وخلافًا لأسلوب القصيدة التقليدية في التعبير عن المضمون الشعري تعبيـرا مباشـرا صريحا ينضح الشاعر ي رسم جو شعري موح بعالم الغياب والفقـد عـن طريـق بعـض المفردات الدالة على الوحشة وتكرار دورة الزمن وإشاعة الإحساس بالوحدة وتوكيدها.

ألف مره

فكت ضفائرها

ونشأت قميصه المدني

....

ألف مره .. ولا يعود

....

ألف مره

كانت وحدها

وحدها في النافذة

(*) انظر نص القصيدة في القسم الثاني من الكتاب.

....

تستمطر الوهم المضيء

تمتد إلى المدى المشنوق روحها

وتنتظر

....

وحدها على الناصية الموحلة

....

كانت تفرد للعراء ذراعيها

وتودع

....

ألف مره

طرزت فاكهتها

بالحناء .. والرعد

....

في افتتاحية القصيدة تبدو لنا المرأة منذ الجملة الأولى في حالة من الترقب، إذ تطالعنا وهي تمارس طقوس العناية بمظهرها الأنثوي "فكت ضفائرها" وتستعد للقاء الآخر.

ولا يلبث سلوك المرأة المتمثل في الاهتمام بأشياء وخصوصيات عالمـه الحمـيم أن يعمق إحساس الترقب هذا عند المرأة كاشفًا عن عمق وحدتها "ونشأت قميصه المدني"

لكننا ما أن نجاوز المشهد الافتتاحي للقصيدة حتى نجد اللازمة الاستهلالية تلك وقـد لحقها هذه المرة ما يقلب إحساسنا ذاك وينتقل به بعيدا عن الشعور بمحض الانتظار والترقب إلى حيث الغياب المعمق لحالة اليأس والقنوط:

"ألف مرة ولا يعود"

ينصر الجو الشعري للقصيدة بعدها إلى التركيز على إشاعة معطى جديد فـي واقـع المرأة ممثلاً في مشاعر الوحدة والاستيحاش الداخلي الذي يفترس منها الروح:

"ألف مرة كانت وحدها"

...

"وحدها في النافذة"

...

"وحدها على الناصية الموحلة"

وحين لا تغدو اللغة العادية قادرة على الوفاء بمهمات التعبير عـن عـالم التجربـة الشعرية الخاص وعمق مشاعر اللوعة، يجد الشاعر نفسه مضطرا إلى التنكب عن اللغة التي خذلته إلى أخرى جديدة تتحول فيها مفرداتها بين يديه إلى كائنات متقدة ومفردات ذات شـحنة استعارية عالية، لنجد الوهم في عيني المرأة يبدو مضيئًا خلاقًا لما يبـدو عليـه فـي عيـون الآخرين، حتى ليغدو الأمل المتلجلج في نفسها دافعا لها إلى السعي لاستنزال قطره المأمول.

ولعل تردد مشاعر المرأة بين اليأس والرجاء؛ الأمل والقنوط هو ما أضفى، في لحظة من لحظات عذاب المرأة، على مفردات الشاعر تلك الصفات الموحية بترسيب الزمن وجمود العالم وموته:

"تمد إلى المدى المشنوق روحها

وتنتظر"

وهو نفسه ما جعل الفضاء الشعري المتمثل في مظاهر العالم الخارجي المحيط بالمرأة يبدو ملوثًا شأنها، فكأنه علامة خارجية على ما في دخيلة المرأة:

"وحدها على الناصية الموحلة"

.... ضباب الليل المقيء

إنه لون من ألوان التعبير الفني الذي ينأى عن التصريح إلى حيث الإيمـاء المعبـر بطريق جعل العالم الخارجي معادلاً رمزيا لما يعتمل في الذات ويفيض منها عليه.

إن مقدرة الشاعر الإبداعية وامتلاكه أدوات التعبير الفني تبدو واضحة من خلال تلك اللمسات الشعرية البسيطة المعبرة عن عمق العلاقة بين المرأة والرجل الغائـب والمنوحيـة بحالة الحب. وهو ما نلمسه من خلال أفعال المرأة تلك :

تخيرت التبغ

والموسيقى ..

ولون الورود

ألف مرة

واستمرارا لنهج الشاعر وتقنية النمو التدريجي لبناء القصيدة يكشف لنا سالم العـوكلي عن هوية الرجل – المنتظر بوسائل التعبير الرمزي الموحي بقسماته، الدال على تلك الهويـة من خلال لوازم محددة:

ونشأت قميصه المدني

....

وتنتظر

خوذة تحبو على ضباب الليل القميء

....!!

والسرة المزهرة

تنمو صوب حذاء يبتعد

....

يتأمل على الجدار صورة الجندي الحزين

هكذا لا نقف على التحديد الصريح لهوية الجندي – الغائب إلا في الـسطر الـشعري الأخير من القصيدة. بل إن هذه الصورة تبدو لنا عرضا وعلى وجه التحديد من خلال تأمـل الطفل لصورة الأب الغائب.

ولعل من أكثر المظاهر حضورا في عالم القصيدة وأشدها أثرا في نموهـا وتطـور بنائها الفني، اهتمام الشاعر برسم صورة تلك العلاقة الحميمة الخاصة بين المـرأة وزوجهـا الغائب، وذلك في محاولة لتبيين صدى اللوعة وتعرية مساحة الجوع ووطأة الانحساق لنـداء العلاقة الزوجية المغيب:

كانت وحدها

والقمر العاري ..

يسحب ملاءات الغيم

ويرمق عريها

....

والسرة المزهرة

تنمو صوب حذاء يبتعد

....

ألف رغبة

كانت تخفق الهواء الساخن

تعض قطن الوسائد

تزخر الجمر الطافح من حلمتيها .. وترتعد

....

ألف مرة

لوت نداء النهد

الصائم من زمن الطبول

تحتسي الصمت نبيا وتزف لعشبها الوثني رماد الفصول

....

وتسكب على جوع الأصابع .. فمها المبتهل

....

إنها الحرب إذن من أخذ الجندي إلى حافة اليأس وفضاء الغياب، لا يدل عليهـا فـي القصيدة سوى عبارة واحدة دلالة إيجابية، تلك هي عبارة "زمن الطبول"، ذلك الزمن الذي كان بداية مرحلة صوم المرأة الجسدي. تماما مثلما كشفت عبارة واحدة عن مساحة اللوعة وعمقها الممض في حياة المرأة:

"وتزف لشعبها الوثني رماد الفصول"

وهكذا بدت مشاهد الصورة تترى في القصيدة مشهدا مشهدا؛ مـن ترقـب وإعـداد وانتظار إلى إحساس بالوحدة واليأس والانكشاف أمام العالم الخـارجي المحـدق بإحـساسها بالعري وهي تقف شاخصة في النافذة، تتسمع نداء الغائب وتستمطر وهم ظهـوره، وتلألـؤ خوذته، مرة وهي تمد ذراعيها، وأخرى وهي تحس ببعض أجزائها الخاصة الحميمـة وهـي تنمو صوب أشياءه الأليفة، وثالثة وهي تشهد اشتعال الرغبات المشروعة فـي صـورة مـن الجمر المتقد وعض قطن الوسائد ولي نداءات الجسد الصائم واحتساء الصمت الممض الذي لا يخاف لها سوى صقيع ورغوة نباح(*) ورماد فصول لعشبها المهمل.

(*) يتجاوز وصف الشاعر في عبارته هذه المعنى القاموسي إلى ما يشيعه الوصف من جو إيحائي منسجم مع ذات المرأة المدلهمة المنكفئة معتمدا في ذلك على تقنية شعراء الرمزية في مزجهم بين معطيات الحواس على طريق التراسل.

ولعل من الطبيعي بعد هذا أن تكون النهاية فاجعة مفارقة، بعد أن بدا الواقـع أشـبه شيء بكابوس، ليس للبشر قبل على تحمل ثقله. هكذا داخلت جو القصيدة معطيات مختلفة عما ألفنا من معطيات سابقة؛ فلأول مرة تغدو المرأة غير وحيدة ولأول مرة تبدو النافذة موصـدة على غير هيئتها التي بدت فيها في القصيدة. ولشيوع هذه الملامح الجديدة جميعها دلالتها فـي سياق القصيدة وتطور الأحداث المرافقة لحياة المرأة:

والليلة لا وحدها

خلف النافذة الموصدة .. لا وحدها

ويزيد المشهد جلاء ما يسند الشاعر للمرأة من أفعال مختلفة وسلوك مفارق.

فها هي تتحلل من بعض قيودها التي أدمت معصمها. يستوي في ذلك القيـد المـادي (أقراطها) والقيد المعنوي (الذكري)، لتطفئ لهب ظمئها بصور من الابتهالات والبدل الـسخي لما أنضج كل هذا الزمن الممض الضائع المنسرب من أشياء عزيزة، لمن تكشفت عنه حجب الزمن بغتة، تلك الحجب التي غيبت من قبل سواه. كل ذلك يبدو في مـشهد تعبيـري رامـز محموم موار وسط دهشة الطفل وتأمله صورة ذلك المغيب الحزين على ظهر الجدار الأصم، كاشفًا بذلك صورة من صور التناقض المستنبت لمعاني العبث والضعف والانكسار الإنـساني التي كثيرا ما نجد أنفسنا وقد دخلت مساريها يوما على غير مشيئتنا ومن دون انتظار:

وتسكب على جوع الأصابع .. فمها المبتهل

تبذل للعاشق الطري

ما أنضج الغياب من فاكهة .. وحنين

والطفل النحيل

قرب صهيلها

يتأمل على الجدار صورة الجندي الحزين

والحق فإن الشاعر ينجح في هذه القصيدة في خلق المؤثرات التي تدفع القـارئ إلـى التعاطف مع المرأة في محنتها والإشفاق على مصيرها أكثر من لومها أو إدانتها؛ بما احتـشد له من وسائل تصوير عبرت تعبيرا فنيا صارخًا عن حجم التياع المرأة وعمق استلابها تحـت وطأة الانتظار المر والزمن الجامد المتعفن.

ويجدر التنبيه إلى حقيقة مهمة في واقع البناء الفني لهذه القصيدة من بـين إنجـازات الخطاب الشعري الحداثي في ليبيا خاصة والخطاب الشعري العربي عامة، تلك هي أننا نلمس في هذا النص غياب ألوان التعامل المألوف لنصوص الشعر مع موضوعه الجسد. إذ تبدو هذه

الموضوعة هنا قيمة إنسانية ع ليا ونداء ينطوي على شروط الإقناع الفني ويمتلك مـشروعية التناول الشعري بوصفه تجربة حياتيه معبرا عنها في إطار الفن الهادف إلى إنـضاج وعـي المتلقي وإرهاف حسه وإثراء تجربته.

ولعلنا في غير حاجة إلى أن نقول إن الشاعر قد استطاع أن يعوض غياب الإيقاع في قصيدة التفعيلة بما احتشد له وأضفى على نصه الشعري، الذي عرف بقصيدة النثر في نقـدنا الحديث وبالقصيدة الدلالية عند جان كوهين، من مستوى تعبيري ودلالات إيحائية عمقت مـن استجابة القارئ ومشاركته الفاعلة في قراءة النص وفهمه وتوسيع مدياته.

الفصل الثاني عشر

الوظيفة الرمزية للطبيعة الحية

في قصيدة (زفاف علوان الحويزي)

-علي جعفر العلاق-

تعد قصيدة الشاعر علي جعفر العلاق (زفاف علوان الحويزي) (*) واحدة من النماذج التي تتخذ من الطبيعة (بيئة الأهوار) مهادا (خلفية) لها، جاعلة منها مسرحا لفعل الاستـشهاد البطولي، وكاشفة عن العلاقة في ما بين الإنسان والطبيعة.

لقد سبق لنماذج شعرية كثيرة أن اتخذت من الطبيعة منطلقًا لمسرح الفعـل الحربـي ومهادا لعملياته البطولية، لكن قلة قليلة منها استطاعت أن تتجاوز إطـار تقـديمها بوصـفها صورة واقعية (خارجية) وديكورا مستقلاً منفصلاً، لتصل بها إلى ما استطاعت قصدية العلاق أن تحققه من علاقة حية حميمة.

لقد بدت شخصية (علوان- الشهيد) في قصيدة العلاق جزءا من البيئة الطبيعية فـي الوقت ذاته الذي غدت فيه هذه البيئة عنصرا من عناصر نمو البناء الدرامي للقصيدة، محققـة (الطبيعة) بذلك علاقة قوامها التأثير المتبادل في ما بين الفعل الإنساني وبيئته المحيطـة بـه، وذلك حين وصل بالبناء الفني لقصيدته إلى حالة بدت فيها علاقة الطبيعة ببطله المقابل (علوان الحويزي) في شكل من أشكال التوحد والفيض الذي يكسر إطار العزلة والاستقلال من أجـل إعلاء قيمة فعل الإنسان العراقي (البطولي):

مشاحيف مملوءة قصبا، وحنينًا وماء/ مشحوفة مثل غيم من الكحل/ ولعلـوان أغنيـة يقطر الكحل منها.

لقد تجنب الشاعر في هذه القصيدة موقف الانبهار بالطبيعة والتغني بها مـن طـرف واحد عبر مناجاة إنشائية فاقدة مبررات فعلها الدرامي.

(*) انظر نص القصيدة في القسم الثاني من الكتاب، وقد نشرت القصيدة في مجلة آفاق عربية. العـدد (٤)، السنة العاشرة، نيسان ١٩٨٥.

ولعل من أبرز ما يميز هذه القصيدة اعتمادها الأساسـي علـى الـصورة المجازيـة ووضوح عنصر الحركة فيها، حتى بدت العناصر والأشياء والموجودات جميعا وقد استعارت ملامح الحياة ومظاهر الحركة والنماء. وهو معطى جاء نتيجة للفيض الإنساني على الطبيعـة المحيطة به ومحاولة الشاعر من ثم الارتقاء بمظاهر عالمه الخارجي إلـى مـستوى الفعـل البطولي للشخصية وحيويتها.

من هنا يبدو لنا واضحا أن خلع الشاعر لملامح الإنسان وصفاه الدالـة علـى العـالم الخارجي لم يأت عبثًا أو استنادا إلى ضرورات جمالية محضة، بقدر ما جاء تعبيرا عن هـذا الإحساس الحاد بالقيمة المطلقة لفعل البطولة ورغبة في أنسنه الطبيعة، وهو الأمر الذي يبـدو واضحا في عدد من الصور :

منزله هادئ / كان أنين الحطب هادئصا / لهب يقتفي لهبا / ليلة طفلة / يتقيأه المـاء/ تتقيأه اليابسة / ظلمة فظة / كان غيم الغزاة ينحني / فتح الهور قمصانه.

تستفيد قصيدة العلاق من معطيات الفن التشكيلي حين تقدم لنا تجربتها عبـر سـبعة مناظر أقرب ما تكون إلى لوحان الفن التشكيلي، سواء في طريقة العرض والتقـديم، أو فـي العناية بزوايا المنظر وألوان الصورة الدالة وظلالها الموحية المشعة.

وإذا كانت اللوحة الأولى من القصيدة تبدأ بالأفق المتألق والأجواء المنتـشية بـالفرح والغناء، فإن اختتام القصيدة بالماء إنما جاء متماشيا وحـدث الاستـشهاد البطـولي وإيقاعـه الساجي الجليل دون أن يفقد هذا الجو عناصر الحياة الحية، بـل إن عناصـر الحيـاة الحيـة والمتلاطية تبدو أكثر بروزا في مقطع الاستشهاد الأخير، فإلى جانب تألق الأفق والمياه والغناء الذي طالعتنا صورته في مفتتح القصيدة، نجد أسراب الطير والعشب والماء والجمر والغنـاء وقد امتزجت جميعا مع لون الدم لتجسد قيمة الفعل البطولي، مؤكدة استمرار تلـك العناصـر المضيئة ومعمقة الإحساس بها ومتجنبة في النهاية الوقوع في براثن الحزن الأخرس والصمت اليائس:

حين حل المساء

كان جمع من الطير ،

والعشب ،

والشهداء ،

يتقدم علوان في موكب

فوق جمر وماء

حيث تنتظر امرأة

من دم وغناء ..

وإذا كانت اللوحة الثانية قد شهدت دخول (علوان الحويزي) إليها، لتوضـيح علاقـة الشخصية بها بعد أن اهتمت اللوحة الأولى بتقديم جو اللوحة العام، فإن الحديث عن أحاسـيس علوان وأشيائه التي يركن إليها والمرأة التي يفكر فيها هي أبرز ما يستأثر بجو اللوحة الثالثة.

ويبدو الدور الوظيفي للوحة الرابعة أكثر وضوحا في واقع البناء العصري للقـصيدة، وذلك حين يوظف الشاعر ألوان الصورة المعتمة وظلالها الموحية، وذلك للإرهاص المبكـر بالحدث الذي بدا يلوح في أفق القصيدة للمرأة الأولى ولم تتضح دلالته إلا فيما بعد:

ظلمة ناعمة ..

تتساقط ما بين مشحوفه[١] والمياه

سمك هائج يتقافز

ما بين فالته[٢] والحياة

وإذا كانت اللوحة الخامسة قد شهدت توكيدا لشخص المرأة (حبيبة علوان) وشدة توقه للقائها (متى تلتقي الجمرتان، وتشتعل البهجة المرجأة) فإنها إنما جـاءت لتعميـق إحـساسنا بجسامة الفقد والارتقاء بالحبيبة إلى مستوى من الشمول والتوحد. يؤكد هذا اكتـساب ظـلال الصورة أبعادا أكثر دلالة على حدث الاستشهاد البطولي وإرهاصا به، بعد أن تجاوز الإيحـاء صورة الظلمة الناعمة المتساقطة قرب مشحوف (علوان) وتقافز السمك الحي بن الفالة (آلـة الطعن ورمز الموت) والحياة، إلى حيث بدت الظلمة وقد استحكمت بالأفق والمياه وضـربت بظلها من حوله، وبدت الريح منبئة بوقوع الحدث هي الأخرى، حين غدت أكثر شراسة، بـل إن جو التوقع ليبدو أشد وضوحا وأبلغ دلالة على طبيعة الشر وجوهر العدوان، حين يجعـل الشاعر من صورة البوم ونعيقه في الأفق رمزا واضح الدلالة والإيحاء بمـا ينطـوي عليـه الحدث ويرهص بوقوعه:

كان أنين الحطب

هادئًا، حينما بدأت ظلمة فظة[١]

([1]) المشحوف : كلمة عراقية دارجة تطلق على ضرب من القوارب المستخدمة في أهوار جنـوب العـراق، تتميز بالطول والرشاقة التي تجعلها مختلفة قليلاً عن شكل القوارب المألوفة.

([2]) الفاله: كلمة تطلق على الجزء المرتبط بعصا الصيد عن طريق الخيط والذي يدخل في فم السمكة لينـشب فيه محققًا فعل الاصطياد.

تتراكم ما بين منزله والقصب

صارت الريح أشرس،

والأفق مثل غراب ينوح،

وأصبح لون المياه

مظلما ، صار وجه المياه

غيمة: من دم

وغزاة ...

ويصدق الحدس وتصح نبوءة الحدث المضمخ بالدلالة حين يضعنا الشاعر في صميم حدثها المهمول الذي يبدو فيه علوان وهو يرسم جزءا من ملحمة الدفاع البطولي عن الـوطن مع الرجال الشجعان، لينتهي بجرحه الدامي الذي صار يزهو به وبصورة (اليدين التي صارت كالنهرين) المعبرة دونما إفصاح والموحية دونما تقرير بحدث الاستشهاد، معيدة إلى الأذهـان صورة النهرين المتألقين والمبتهجين التي طالعتنا أول مرة في اللوحة الأولى من القصيدة.

استشهد علوان إذن، وفي الوقت الذي كانت فيه الحبيبة تقف عند نهاية مشحوفه ترقب أوبته، كان علوان يمر بها في موكب (فوق جمر وماء)، ولكن يسبقه هذه المرة (جمـع مـن الطير والعشب والشهداء) حيث امرأة وقفت تنتظر من دم وغناء.

ثمة إشارات بدت خفية الدلالة في القـصيدة، أراد لهـا الـشاعر أن تحـتفظ بطاقـة (إيماضية) ليس من السهل الوقوف عليها أو الاهتداء إلى دلالتها، وربما عاد ذلك إلى كون تلك الإشارات معطى من معطيات عالم اللاشعور لدى الشاعر ومخيلته التي تقـذف بالمتقـابلات الدلالية واللوازم الفنية المعبرة.. من ذلك صورة الحطب الذي يبدو وهو يئن ليستجاب بطريق التداعي الذهني صورة القهوة المرة والرماد الأليف. فها هو الصبح وهو يفتح:

مواقده

لأنين الحطب،

قهوة مرة،

ورماد أليف،

وشمس مبللة بالذهب

([1]) لاحظ الباعث النفسي الذي يثيره وصف الظلمة بالفظاظة وبما يجعل الظلمة منطوية على معنى مجـازي ودلالة تتجاوز مستواها الحرفي.

وها هي القهوة المرة ذاتها وهي تستجاب فيما بعد صورة الحطب وموقده الذي بـدا، على الرغم من هدوء الحطب، مرتبطًا هذه المرة بصورة تراكم الظلمة الفظة:

له قهوة مرة،

موقد ليس يبرد ..

كان أنين الحطب ..

هادئًا ، حينما بدأت ظلمة فظة

تتراكم ما بين منزله والقصب

إن تكرار صورة الحطب قبيل اشتعاله وبعده والنص على أنينه وهدوئه، ودمجه فـي قلب الصورة الملفعة بالظلمة الفظة ونواح الغراب وصـوت الـريح، إن مجـيء كـل تلـك الإشارات ووضعها في شكل متقابلات مما يجعل من صورة الحطب المـشتعل واحـدة مـن وسائل التعبير الفني الذي لم يلبث أن تكشف في نهاية القصيدة عن رماد جثث الغزاة ولهـب يقتفي آثار عدوانهم الخائب المدحور بعد أن ظل يلوح متلألئًا على امتداد القصيدة:

جثث تقتفي جثثًا،

ودم يقتفيه دم ورماد

لقد ساد جو القصيدة هدوء عمق من الإحساس به توظيف الشاعر لألـوان الـصورة وظلالها وإيقاعها الرخي وطريقة استخدام الشاعر للغة، مفردات وتراكيب، نلمس هـذا فـي اللوحات الأربع الأولى، سواء عن طريق توظيف الأجواء الموحية بالهدوء (إيقاعـا وألوانًـا) فيها أو عن طريق النص على الصفات الدالة، لتعميق الإحساس به وتوكيده في ذات القارئ:

سمك هادئ / منزله هادئ / كان أنين الحطب هادئًا.. ولكننا سرعان ما نفتقـد هـذا الهدوء منذ اللوحة التي يهيئ لها الشاعر بتغير سحنة الجو في نهاية اللوحة الرابعة، ليـصبح إيقاع القصيدة أكثر علوا وصورها أقرب ما تكون إلى القبح والقتامة (الدم، الجثث، الرمـاد)، فضلاً عن لجوء الشاعر في هذه اللوحات إلى أسلوب التكرار الدال علـى الاحتـدام النفـسي والرغبة في التعبير عن عظم الحدث وضراوة الملحمة، وهو تكرار خرج إلى توكيد الفكـرة، كاشفًا عن حجم الدهشة وعمق الإحساس بها:

لهب يقتفي لهبا/ جثث تقتفي جثثًا / ودم يقتفيه دم / صار غيم الغزاة دما / ... بينمـا كان غيم الغزاة..

لقد بلغ استخدام الشاعر للفعل الماضي الناقص (كان) في اللوحة السادسة وحدها (٦) مرات وذلك تماشيا مع حدة المشاعر واتجاه الحدث نحو التأزم ورغبة الشاعر من ثم في التعبير عن تلاحق صور الحدث الملحمي القصيرة وازدحامها في الذهن والنفس معا.

كن سبع ليال / كان علوان / كان ماء الحويزة / كان علوان / كان غيم الغزاة / كان علوان.

أما استخدام الشاعر عبارة (حين حل المساء) فقد بلغ (٣) مرات في اللوحة الأخيرة وحدها، وهو تكرار يكشف عن استئثار هذا الزمن بنفس الشاعر وشدة خصوصيته عنده. وإذا ما علمنا أن هذا الزمن (حلول المساء) ليس سوى زمن عودة (موكب علوان) الجليل، أدركنا الباعث النفسي الذي كان وراء اللجوء إلى مثل هذا الأسلوب الفني الذي ضمن للتجربة الشعورية إطارها الفني المعبر عنها والمؤكد لنموها العضوي، هدوءا وتأزما وانفراجا. إنه إذن مساء ليس كسائر المساءات، والشاعر يجد أن من حق الحدث وحق (علوان) عليه أن يبقيا في الذهن حركة دائمة ونبضا حيا، معيدين إلى الذهن ما شهده (أي المساء) وحل فيه..

وثمة ظاهرة تلفت النظر في قصيدة الشاعر العلاق، وأريد بها لجوء الشاعر إلى العطف عن طريق قرن المفردة إلى ما يصفها أو يبين حالها أو يرادفها، فقد وصل استخدام حرف العطف عامة في هذه القصيدة إلى ما يقرب من (٣٠) مرة، نشير إلى ما جاء منها ضمن نمط واحد:

ومشاحيف مملوءة قصبا، وحنينًا وماء/ وعصافير من مطر وغناء / كان علوان مغتبطًا بفتوته، ومتاعبه، وهواه / له الهور : حلفاؤه[1]، وفوانيسه، ومداه، ومداه/ صار وجه المياه غيمة: من دم وغزاة/ كان عند نهاية مشحوفه امرأة من دم وبكاء / كان جمع من الطير، والعشب، والشهداء/ يتقدم علوان في موكب فوق جمر وماء/ حيث تنتظر امرأة من دم وغناء.

وإذا كانت اللوحة الأولى من القصيدة قد شهدت شيوع وصف الماء (الماء، النهر، المطر..الخ) فإن اللوحة الأخيرة التي شهدت ظهور موكب علوان، لم تر خيرا من الماء- بيئة للتخلق الأول[٢] ورمز الحياة – وسطًا لحمل جثمان الشهيد مع إضافة عنصر جديد من عناصر الحياة له دلالته الواضحة على الخلود هو الجمر، وذلك للارتقاء بطقوس الحدث الجليل حقه، فضلاً عما تشعه صورة الطيور من إحساس بالسمو والارتقاء والتحليق.

([1]) الحلفاء : نبت أخضر باللون ينبت مع الحشائش وذو شبه بها ويكون أطول منها عادة وضارا بالمزروعات.

([2]) الاعتقاد بأن الماء أصل الحياة قديم، يرجع إلى المعتقدات الدينية الأولى للإنسان وإلى الميثولوجيا والموروث الشعبي والفكر الفلسفي وعلوم التحليل النفسي، فضلاً عن العلم الحديث.

لقد بدت تجربة الشاعر العلاق، على امتداد دواوينه الثلاثة مسكونة بالمـاء، لاهجـة بذكره، مكللة بمظاهره، إذ بدا منسابا في تفاصيل بناء الصور وفي شكل يمكن معه القول بأنه ليس كالعلاق شاعر عراقي ظل مخلصا لموضوعه (الماء). وهي ظاهرة لا يكفي لتفـسيرها القول بالأصول الريفية للشاعر فحسب، بعد أن غدت (ثيمة) تأكد حضورها في قصائده جميعا وفي نمط تشكيلي لا يخلو من غرابة أحيانًا، ربما فسرها امتياح الشاعر لهـا مـن مـصادر اللاوعي عنده، مما يدفعنا إلى التعويل على تفسير شيوع هذه (الثيمة) فـي ضـوء معطيـات مدرسة التحليل النفسي.. نجد نماذج من تلك الصور في ديوانـه "لا شـيء يحـدث لا أحـد يجيء"[١] مثلاً:

إن تاريخك امرأتان

والتي أوصلتك إلى الماء ..

غير التي أوصلتك إلى مائها ..

لكنني الآن ، أرجف ما بين أرضين

مبتلتين

وقد يكفي للتدليل على حضور الماء في ديوان الشاعر الثاني وبلوغه مستوى دلاليـا لجوء الشاعر إلى اختيار "وطن لطيور الماء" عنوانًا له.

إن آخر قصيدة كتبها الشاعر قبل هذه القصيدة، موضع الدرس، كان اسمها "وجه من جمر وماء"[٢]، وفيها نقف على مفردات الماء ومظاهره على النحو الآتي:

ماء الذاكرة/ الموج / كان مألوفًا كما الماء / وتجتاح المياه / أنت عـشبي وكتابـاتي، ومائي/ مطرا يغمر رمل الروح.

إن مما يحسب لتجربة الشاعر الفنية ابتعاده عن الوقوع في مهاوي النثرية، وهو أمر ضمه له حرصه على إيقاع التجربة الداخلية ونغمها.

ولكن تفكير الاشعر الواضح بالقافية واحتفاءه بها يدفع به أحيانًا إلى أن تبدو المفردات عنده وكأنها مستجلبة لدواع نغمية أكثر منها دواعي فنية يستدعيها واقـع البنـاء العـضوي وحركته العفوية المنسابة.

([1]) الثورة، الجريدة، صفحة ثقافة، ٢٨ كانون الثاني، ١٩٨٤، وفيها نلحظ عنصري الجمر والماء كمـا نجـد للشاعر قصيدة بعنوان "حجر بين الوجه والماء" منشورة في مجلة الأديب المعاصر، مجلة اتحاد الأدبـاء، بغداد، تموز ١٩٧٣.

([2]) في قصيدة "وجه من جمر وماء" تصريح يحدث الاشتهاد.

لقد استطاع الشاعر على جعفر العلاق من خلال بناء فني ناجح وتوظيف لشخـصية ريفية بسيطة من سائر الناس، واعتماد لأسلوب موح بالشهادة إيحاء، يبتعد عن التصريح بهـا وتقرير خبرها تقريرا مباشرا، استطاع من خلال التوسل بالأسلوب الرمـزي أن يقـدم لنـا نموذجا فنيا ناضجا تجاوز فيه كثيرا من نماذج الخطاب الـشعري عـالي النبـرة، وشـديدة المباشرة.

الفصل الثالث عشر

البحث عن عالم نظيف

قراءة أسلوبية في قصيدة (غرفه)(*)

-حميد سعيد-

تبدأ قصيدة (غرفه) باللحظة التي تفتح فيها الشخصية عينيها، وهو مقطـع إخبـاري يعتمد على البدء بالفعل (افتح عيني). لكن الشخصية التي تفاجأ بمصابيح الغرفة مطفـأة مـا تلبث أن تغمض عينيها تماشيا مع جو الظلمة:

مصابيح الغرفة مطفأة ..

أغمضها ..

وتبدو الشخصية بعد هذا المقطع وهي تنزع نحو استجلاب الضوء وطلبه في محاولة للتعويض عن الضياء المفقود، لنعلم أن الشخصية إنما استجلبته لدواعي الإعانة على تحقيـق فعل إيجابي ما، ذلك هو الرغبة في رؤية الجدران وقد فارقتها ألوانها المعهودة، حينذاك فقـط نعلم أن الشخصية لم تخرج في حلمها عن حدود حيز المكان عينه (غرفة النوم). فالحلم هنـا أقرب ما يكون إلى حلم اليقظة إذن، إذ هو لا يتعدى في مساحته حـدود الجـدران وأشـياء الغرفة:

استحضر ضوءا يفتح لي أفقًا

فأغير ألوان الجدران

تنتقل الشخصية عن طريق السرد الإخباري عينه من حدود (الكلي) الممثل في ألـوان جدران الغرفة إلى (الجزئي) حيث إطار اللوحة الذي يستقر على سطح الجدران، ليطال فعـل التغيير هذه المرة وجه المرأة في اللوحة، وغلواء الكحل بعينيها:

(*) انظر مملكة عبد ا : حميد سعيد، شعر، ط١: بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام/ ١٩٨٧. وانظر نص القصيدة في القسم الثاني من الكتاب.

استبدل وجه المرأة في اللوحة

ثم أخفف من غلواء الكحل بعينيها

وإذا كان فعل استبدال وجه المرأة في اللوحة بقى غامضا أول وهلة، فإن التركيز على تخفيف غلواء الكحل من عيني المرأة في المقطع اللاحق إنما جاء ليكشف عن مستوى من التذوق الجمالي لدى الشخصية وعن حساسية رهيفة تجاه كل ما من شأنه تشويه عنصر الجمال والابتعاد به عن طبيعته وفطرته وبساطته.

ويستمر التركيز على الفعل في هذه المقاطع التي تعتمده أساسا لها ومرتكزا، لتنتقل بنا الشخصية على فعل آخر جديد ممثل في طرد الشبح الذي كان يقف متخفيا في اللوحة وراء الشجيرات اليابسة :

أطرد هذا الشبح المختفي .. حول شجيرات يابسة

لكن الشخصية لا تهدأ لها ذائقة ولا ترتاح لها نفس عند حدود ما تبقى في عالم اللوحة، فتلجأ إلى إكمال (عالم الممكن) في واقع اللوحة بـ (عالم التمني) الذي يأخذ شكل الفعل الحقيقي. إذ تتدخل الشخصية في تخطيط وجه فتى جديد على عالم الصورة، بملامح طيبة، جاعلة إياه في مقابل المرأة، قريبا منها.

حينذاك فقط نستشعر أثر هذا الفعل الإيجابي في شكل رد فعل سريع لدى المرأة التي تأخذ بالابتسام والخروج من أسر اللوحة، فكأن فعل الخلق الجديد للفتى المنتظر، الفتى – الطموح قد أشاع حياة شاملة في عالم اللوحة محدثًا حيوية خرجت بالمرأة إلى حيث عالم الحرية وإطراح الأسر الذي كانت ترسف فيه.

من هنا يكتسب وجود الفتى الطيب الملامح في اللوحة دلالة مهمة على صعيد عالم المرأة والحياة من حولها. فما الذي كان يمثله الشيخ المتخفي في اللوحة يا ترى؟ وما دلالة تلك الشجيرات اليابسة فيها ؟

تبدو الشجيرات اليابسة رمزا لكل معاني الموت واليباس وهي دلالة يمكن الإفادة منها في فهم ما يتخفى وراءها أيضا ممثلاً في هيئة ممسوخة وكيان غير محدد ولا معلوم.

هل يمكن أن يكون ذلك الشبح رمزا عاما لعناصر الشر التي تهدد المرأة وتحنط منها الروح، موقفة نسغ الحياة فيها. أثر هذا التكالب الذي يتحين الفرصة للتخفي وراء عناصر الموت والجفاف؟

ولعل ما يؤيد هذا التفسير أن الحياة سرعان ما تدب في المرأة التي يعاودها الابتسام والحيوية، لتبدأ فعلها الحياتي (الإيجابي) في صورة امرأة معشوقة وكائن اجتماعي فاعل

ومؤثر. وربما كان الشبح المتخفي رمزا لحالة الخوف المسيطر على المرأة في شـكل قـوى قدرية (فيزيقية أو بشرية أو اجتماعية) حالت زمنًا بينها وبين الحياة الحقة. حتى إذا ما جـاء الفنان الخالق المخطط وثار على علاقات العالم المدان واستبداله بمـا يحـسب أنـه الأجمـل والأحسن، دبت الحياة في أوصال المرأة وسرى الدم فيها وأوحت ابتسامتها بالـسعادة التـي تحياها وبالاستعداد لامتصاص رحيق المتعة ومنح الحنان لمن كان وعدا وحلما، جاءهـا فـي صورة فتى طيب واقترب منها فكان أهلاً لها. بل هل يمكن الذهاب إلى أبعد من ذلك لنرى في المرأة قيمة كبرى ورمزا دالاً على كل ما هو غال وعزيز؟ لتصبح فكرة تسليم هـذه القيمـة قيادها لمن يعرف الطريق إلى خطب ودها ويكون أهلاً لها فتوة وطيبة وتلبية لدعوة الحيـاة، وأن أي شيء خارج هذه المواصفات لا يعدو كونه مسخًا وأشباحا متخفيـة خلـف عناصـر الموت والأستار الشائهة كما يراها الشاعر ويحلم بها ؟

وأخطط وجه فتى .. بملامح طيبة

وأقربه منها ..

تبتسم المرأة .. تخرج من أسر اللوحة

ولا يقف الأمر عند حدود خروج المرأة من أسرها، فالخلق حياة وحيوية لا تعرفـان التوقف والحدود. فها هي المرأة وقد بدت تغير ترتيب أثاث غرفة الشخصية، نرى الأخيرة في المقابل وقد ربطت بينها وبين المرأة حالة من التواصل والغنى الداخلي، فالترجل من اللوحة – الأسر والقيام بالفعل الحياتي (ترتيب أثاث الغرفة) يجعل الشخصية تستشعر السعادة ممثلة في صورة من صور النور المشع القادم من نافذة الغرفة:

ارقبها ..

وهي تغير ترتيب أثاث الغرفة

أسعد بالنور الآتي من نافذة قرب سريري

وإذا كان غياب النور سببا في إغماض الشخصية عينيها بعد أن صحت فـي مفتـتح القصيدة فإن إشراقة النور التي تتسرب إليها ثانية من نافذة الغرفة تدعو الشخصية إلى معاودة الصحو بمجرد ذكر حضور النور، ليصبح الصحو مرادفًا لوجود الضياء.

ولأن عالم القصيدة يعبر في الجزء الذي مر بنا عن رغبات تنتمي إلى عالم الأحلام، سواء ما انتمى منها إلى أحلام اليقظة أو الأحلام المألوفة، فإن القصيدة في هذا الجزء بـدأت تقوم على البدء بالفعل:

أفتح / أغمضها / أستحضر فأغير / استبدل ثم أخفف / أطرد / وأخطـط / وأقربـه/ تبتسم / أرقبها أسعد / أصحو .

وثمة ملاحظة تتصل بوصف أفعال الشخصية في القصيدة جديرة بالتنبه لها، وأريد بها ملاحظة ورود الفعل الدال على الفعل الحقيقي، مميزا من الفعل الدال على الفعـل الحقيقـي، مميزا من الفعل الدال على محض الرغبة في تحققه أو ما عد منها من الأماني المرتجاة. وهي ظاهرة لها دلالتها النفسية (السيكولوجية) في واقع الشخصية، نجد امتـداداها فـي لا وعـي الشاعر، إذ كلما بعد الفعل عن التحقق الفعلي أو الإمكان في التحقق ودخل منطقـة الأمنيـات والأفعال المتخيلة المرتجاة كان لجوء الشاعر إلى تضعيف الفعل أحوج، وذلك إمعانًا في طلب الرغبة في التحقق وتوكيدا لها، خلافًا للأفعال الممكنة التحقق، التي يكتفى عادة فيها بـصيغة الفعل العادي (غير المضعف):

الفعل المضعف	**طبيعة الفعل**
أغير ألوان الجدران	متخيل ، مأمول
أخفف من غلواء الكحل بعينيها	متخيل ، مأمول
أخطط وجه فتى	متخيل ، مأمول
وأقربه منها	متخيل ، مأمول

ومع بدء الصحو المصاحب لحالة استشراف الناقد خلال الغرفة تبتدي فـي القـصيدة معطيات جديدة مختلفة عما شاع في جوها في مرحلة ما قبل الصحو، إن على مستوى توظيف المفردة اللغوية ودلالتها أو على مستوى ألوان الصورة وملامحها أو على مـستوى الـنمط الأسلوبي المستخدم فيها.

تبدو مقاطع القصيدة المرافقة لفعل الصحو في أغلبها في شكل جمـل أسـمية إذا مـا استثنينا فعلين لا يمتان إلى واقع حالة الصحو الجديدة، إذ هما ينتميان إلى عالم النـوم الـذي تعود الشخصية إليه في نهاية القصيدة، معمقة الإحساس بمخالفة بدء القصيدة الذي يستهل بفتح العين (افتح عيني)، لمنتهاها الذي يبدأ بإغماضها.

أغمض عيني

أعود إلى النوم

وإذا كانت القصيدة قد اتخذت في جزئها الأول المرافق لفعل النـوم شـكل الإخبـار السردي على لسان الشخصية الرئيسية، واتخذ فيها الإخبار شكل مقاطع طويلة أحيانًـا، فـإن أبرز ما يتميز به نمط البناء الأسلوبي للقصيدة في جزئها الثاني المرافق لحالة الـصحو، أنـه

يأتي في شكل جمل صورية أقرب على (عين الكاميرا) أو (العدسة السينمائية). وهي صور سريعة خاطفة لا مجال فيها لسرد أو إخبار. صور خاطفة، فيها من التكثيف والاختزال ما يقرب من بعض مقاطعها من العبارة الوحدة :

أضواء كابية

ألوان نابية

صحف ..

وكؤوس فارغة

اللوحة قائمة ..

وامرأة اللوحة .. تضحك

هل كانت تسخر من حلمي

وإذا كانت القصيدة في جزئها الأول المرافق لحالة الحلم قد شهدت بروز عنصر التضاد اللغومي في شكل بنائها، فإن الجزء المرافق لحالة الصحو قد شهد زوال هذا التضاد بعد أن انتهت حالة الشد بين الواقع والمثال وانفتحت العين على الحقيقة المرة التي لا خيال فيها ولا تخييل. وهو تبدل اقتضته طبيعة بناء القصيدة ومنطق كل من النوم واليقظة في حياة الشخصية :

افتح ←——— أغمض

مصابيح الغرفة مطفأة ←——— استحضر ضوءا

مطفأة ←——— يفتح لي أفقًا

لقد اكتشفت الشخصية أن الأفعال التي قامت بها لا تعدو كونها مظهرا من مظاهر الحلم الذي لا يمت إلى الواقع بصلة، والذي بدده ضوء الحقيقة المشرق الآتي من خلال النافذة، فما كان منها إلا أن تستعرض جو الغرفة وأشياءها بعينين ملهوفتين، فزعتين، غير مصدقتين ما تراه من حالة الخيبة التي تتعاون على توكيدها وتعميق الإحساس بها الأشياء والألوان والمفارقات المغادرة لسماتها الإيجابية وألوانها المشرقة:

أضواء كابية / ألوان نابية / كؤوس فارغة / اللوحة قاتمة.

إن ثمة عناصر في القصيدة تلقي الضوء على واقع الشخصية كاشفة عن بعض جوانب أزمتها ومفصحة عن الدلالات الفكرية للبناء الفني بأسره.

ويكفينا هنا الإشارة إلى عنصرين كانا ضمن موجودات الغرفة وأشيائها المتناثرة التي مرت عليها عينا الشخصية وعيوننا سراعا وأريد بهما المقطعين:

صحف

وكؤوس فارغة

فالصحف هنا رمز لمصدر التعب الذهني وإشارة لواقع ثقافي غير عادي ولمعاناة فكرية وعادات في القراءة والتتبع لدى الشخصية التي تجد عزاءها أحيانًا في اللوذ بما يغيب الذهن ويعطل الحواس في هذا العالم المتعب الصخاب ولو إلى حين، ولا سيما أن القصيدة تعمق فينا – بطريق الوصف والتلميح – حالة الوحدة التي تعيش فيها الشخصية.

لقد كان مشروع الشخصية الحلمي كبيرا، على الرغم من اتخاذ الشاعر من اللوحة المحدودة (الجزئية) وحائط الغرفة[1] وسيلة تعبيرية عنه. لكنها الوسيلة التي ترتقي بالجزئي إلى مستوى الكلي وبالمحدود إلى ما هو شمولي. فهو مشروع يبدأ بالألوان وينتهي بحلم اللقاء المتمخض عن ولادة إيجابية وسعادة مشتركة وحياة متواصلة، في مقابل طرد عناصر الشر والجفاف ورموز القتامة والسوداوية. لكنه الحلم الذي ينتهي عند أعتاب صحوة قاسية تجد الشخصية نفسها وقد أحاطت بها عناصر الواقع نفسها، معيدة إياها إلى دوامتها مع قدر من الإحساس بالسخرية من الذات.

لقد بدت المرأة التي ظلت الشخصية حريصة عليها، متابعة لها، مراقبة إياها وقلقة عليها مما يتربص بها من شر يقف على مرمى البصر، متخفيا وراء الشجيرات اليابسة، رمز الجفاف المفارق للحياة والخضرة، بدت المرأة في صورة موحية، متجاوزة دلالتها المباشرة إلى حيث القيمة الكبرى التي يظل المرء قلقًا عليها، زائدا عنها الشرور المحيطة بها، وإن لم تدخل في منطقة الرمز الموحي المشع، وهو أمر متأت من أن الشاعر لم يول رمزه جهدا كافيا لتعميق دلالته وإضفاء رتوش أخرى للصورة تقربها من الدلالة الأخيرة المشار إليها بوصفها واحدا من فروض تحليل القصيدة.

وإذا أمكننا التماس العذر للشاعر في اللجوء على توكيد فعل النوم في آخر مقطع في القصيدة بعد أن أخبرنا في المقطع السابق له مباشرة بذلك، كي لا يدع مجالاً للشك عن طريق هذا التوكيد وليقف بالقصيدة عند إيقاع هادئ ساكن يمكن معه الوقوف والتقاط النفس. وإن كان من المستحسن إمساك الشاعر عن كل ما من شأنه التصريح بالمعنى أو بدلالة الصورة.

أغمض عيني ..

أعود إلى النوم

([1]) تتجاوز الغرفة في القصيدة دلالتها المعجمية المباشرة لتغدو كناية عن العلم الأرحب.

أقول إذا التمسنا العذر للشاعر في ذلك، فإن مما لا يبدو مسوغًا لجوء الـشاعر إلـى التساؤل الذي بدا شارحا للدلالة الرئيسية في القصيدة، وذلك في صورة تعليق علـى موقـف المرأة الضاحكة في اللوحة، وهو تساؤل يحد من مخيلة القارئ ودوره فـي التفكيـر الحـر، الخلاق ويضعف من إمكانات القصيدة في الإيحاء، فضلاً عن أن الفكرة الكامنة فـي البنـاء اللغوي وأسلوب التعبير لم تكن غامضة ولا عصية على الفهم:

اللوحة قاتمة

وامرأة اللوحة .. تضحك ..

هل كانت تسخر من حلمي.

لقد جاءت قصيدة (غرفة) في شكل من البناء العضوي، اعتمد على قدر مـن إحكـام البناء الفني المكتنز بالدلالة والمعبر عن حلم الشاعر في عالم نظيف ورغبته في تعميـق قـيم الجمال والحياة المتجددة والشباب بطريقة من الشفافية والتلميح.

إن القصيدة في شكل من أشكالها، صورة من صور الرغبة في إصلاح العالم المنكفئ، وتوق إلى خلق عالم خال من الشرور والظلمات والانكسار المحدق بالإنسان والمتخفـي وراء أستار الواقع، والقابع أبدا وراء قفا المبدع، أكثر الناس حساسية وأشدهم إرهافًا وتوترا.

الفصل الرابع عشر

جدلية الزمن والإنسان

قراءة في قصيدة "الليالي"(*)

- سامي مهدي -

الشاعر سامي مهدي واحد من أبرز شعراء ما سمي تجاوزا بجيل الستينات، فلشعر هذا الشاعر هوية خاصة وملامح محددة تجعله متميزا بين أقرانه ومجايليه، سواء على مستوى الموضوع أو مستوى البناء التقني للقصيدة والنفس الشعري القصير والهم الإنساني الذي يغلق معظم قصائد شاعرنا، إلى جانب استخدامه الأنيق للغة وقدرته على التعبير بها عن تجربته الشعرية دونما زوائد أو استطالات يأباها المنطق الفني للقصيدة أو تجفوها الوحدة العضوية لها.

تركز قصيدة (الليالي) –كما هو شأن الكثير من قصائد الشاعر– على عنصر (الزمن) في حياة الإنسان حين تقدمه لنا في صورة من صور التضاد أو عدم المواءمة معه وفي شكل يقرب بنماذجه الشعرية من حالة الأزمة والقلق والمعاناة.

تتخذ قصيدة (الليالي) من إحدى الحانات وحدة مكانية لها، بينما يبدو الراقصان في الحانة الشخصيتين المحوريتين والمادة التي يتم للشاعر من خلالها التعبير عن تجربته الشعرية تلك.

تبدأ القصيدة بالإشارة على الحدث الذي يبرز أمامنا زمنين أحدهما الزمن الخارجي (الموضوعي) وثانيهما زمن الشخصية (الداخلي)، فبينما يبدو حدث الرقص وقد مال إلى الهدوء والاستكانة بفعل هدوء فضائه نجد في المقابل إحساسا حادا بالزمن لدى الشخصية، فالراقص لم يهدأ بعد على الرغم من هدوء حركة المكان:

هدأ المرقص

والرقص لم يهدأ

(*) انظر نص القصيدة في القسم الثاني من الكتاب.

إن الإشارة على عدم هدوء الراقص إنما يعبر عن واحد من احتمالين؛ فإما أن يكـون هذا الإحساس تعبيرا عن فرح غامر لدى الشخصية ورغبة عارمة في استمرار حدث الرقص المعبر عن هذه الفرحة، وإما أن تكن هذه الرغبة العارمة نفسها تنفيسا عـن أزمـة داخليـة ورغبة في التغلب على الإحساس الحاد بالزمن الذي يثيره واقع انتهاء الحدث.

وسرعان ما تكشف لنا القصيدة عبر مقطعين اثنين عن أزمة بطل القصيدة لترجح لنا الاحتمال القائل بوجود أزمة داخلية تعبر عن إحساس حاد بالزمن لدى هذه الشخصية. فالمرأة التي أوحت للراقص برقصته معها وكانت مبعث فرحه وسعادته تلك الليلة ما لبثت أن أطفأت ذلك الهيام وقضت على تلك السعادة حين مالت بها الأفكار في آخر الرقصة نحو تمني آخـر يراقصها غير هذا الراقص.

إنها إذن حالة من الإحباط التي يخلقها إحساس الإنسان بانخداعـه وتكـش الحقيقـة المفاجئة له:

ولكن التي أوحت له بالرقصة الأولى

تمنت غيره في آخر الرقصة

وانسلت إلى البار

وظلت تحتسي لوعتها فيه

وظلت تسأل النادل عمن لم يجيء بعد.

لكن الشاعر سرعان ما يترك بطله ليكشف لنا عن سر آخر في ذات بطلتـه، فتلـك المرأة التي كانت سببا في أزمة الرقص لم تنج هي الأخرى من أسر الوقوع في أزمة تعكـس وجها من وجوه الإحباط النفسي ذاته.

إن إنسلال المرأة إلى البار وتركها الراقص وتمنيها أحدا غيره واحتـساءها الخمـر وسؤالها النادل عمن لم يجيء بعد، إن ذلك كله ليس سوى تعبير عن حالة من الإحباط مبعثها انشداد (المرأة) إلى مثل يقف دونه ذلك الراقص الذي كانت تراقصه، وإلى أمل بـدا متـسربا وأقرب إلى التلاشي كلما امتد بالشخوص الزمان، حيث لا يبقى سوى السؤال الدائم المتكـرر عن القادم الذي لم يأت واحتساء الخمر الذي لا يعدو (في حقيقته) كونه شـكلاً مـن أشـكال اجترار اللوعة أو احتسائها:

ولما أنصرف الناس

ولم يبق سواها

حملت جثتها حملاً إلى البيت

ومنت نفسها بالحب في أمسية أخرى.

وحين يتكشف الحدث عن نهايته الممضة في شكل حقيقة موجعة لا مـراء فيهـا ولا إيهام، تصل الشخصية إلى حالة من المواجهة الفعلية الحادة مع الزمن حيث لا يبقى إلا التسليم بالخسارة وبالحقيقة المرة، ولكن على أمل الفوز بالأمل في مرة قادمة أخرى:

ومنت نفسها بالحب في أمسية

أخرى

إن المرأة التي ظلت تعلل نفسها بالأمل وبالمثال تفتقد الحب الحقيقي كما يـوحي لنـا لشاعر بذلك في المقطع السابق، وهو ما يعني أن ممارسـاتها وطقـوس فرحهـا وحركاتهـا الراقصة لم تكن أكثر من أفعال آلية تفتقر إلى الروح القادرة على الإزهار والنماء والحيوية.

ولعل التركيز على المقطع الذي يقول فيه الشاعر :

حملت جثتها حملاً إلى البيت

لعله إلى جانب ما يعنيه من بلوغ المرأة في الشراب حد الثمالة والخذلان فإنـه إنمـا يعبر عن عدم الرغبة (وهو الإحساس الدفين في لا وعي المرأة) في التسليم بالحقيقة الواقعيـة ومغادرة الحانة، مركز الأمل ومنطلق الفرح والأماني.

من هنا تغدو مغادرة المرأة الحانة مغادرة المكره الذي يحمل نفسه على الإتيان بفعـل لا تطاوعه فيه نفسه.

وإذا كان لا بد للمرء من أن يلجأ على تسويغ هزيمته وإضفاء تعـلات علـى حالـة النكوص والإحباط لديه، فإن عزاء المرأة المهزومة لن يكون أكثر من أنها قد مارست طقوس الفرح حركة وشربا حتى حدود الموت وإن خلت هذه الطقوس وتلك الحركات مـن عنـصر الحياة المهم.

يبدأ الشاعر، أول ما يبدأ، بتسليط الضوء على أزمة الراقص الممثلة في هدوء حركة الرقص خلافًا لرغبته في استمراره وذلك باستخدام أسلوب النفي الذي جعل من إرادتي الفـرد والحدث في شكل تضاد (هدأ – لم يهدأ)

لكن الاستمرار في القصيدة سرعان ما يكشف عن أن اهتمام الشاعر بأزمة شخـصية (الراقصة) أكثر من اهتمامه بأزمة الشخصية الثانية (الراقص) وأن هذه الأزمة هـي الأزمـة الأكبر والأشد تمكنًا في المرأة منها في الرجل، بل إن هذه الأزمة ذاتها تبدو هي السبب فـي أفعال الراقصة التي خلفت فيها نوعا من الإحباط الذي تلقيناه بوصفه رد فعل لـدى الـراقص حسب. فأزمة المرأة تبدو لنا موضوعية معبرة عن موقف حياتي ومرتبطة بأحلامها الكبيـرة

في وصول القادم (المثال المفتقد) الذي يحقق لها أمانيها كاملة، فضلاً عـن تـوكيـد اللـوازم اللغوية المتعددة في هذه الأزمة وأخذها حيزا غير قليل من واقع القصيدة.

وإذا كان التعبير عن أزمة لاشاعر قد جاء في إطار صيغة لغوية اعتمدت تقديم الاسم على الفعل (والراقص لم يهدأ) فإن توكيد الفعل وتقديم الشاعر له تعبيرا عن أزمة بطلته إنمـا جاء من واقع الرغبة في تصوير عمق الأزمة وشدة استحكامها، فما يهم الشاعر – في المقـام الأول- هنا التركيز على الفعل الدال على الأزمة، المعمق لها والمضمخ بظلال الألم واللوعة:

تمنت غيره / أنسلت إلى البار / ظلت تحتسي لوعتها/ ظلت تسأل النـادل / حملـت جثتها/ منّت نفسها م عزتها / استمتعت بالشرب حد الموت.

لقد بدأت القصيدة في مقطعها الأول باستخدام الفعل الدال على انتهاء حدوث ما ونفيها له (هدأ – لم يهدأ) وقد استمر أسلوب استخدام الفعل وضده في المقطع الثاني الذي يدل المعنى هذه المرة على توافره لا اللفظ (أوحت له – تمنت غيره) وهو أمر طبيعـي يحتمـه وجـود عنصر الصراع وتسليط الشاعر الضوء عليه والبدء به منذ الوهلة الأولى.

ولكن هذه القصيدة التي بدأت باستخدام المتضادات (لغة ومعنى) والتي اعتمدت فـي مقدمتها فعلاً دالاً على التأزم، تأخذ بالابتعاد عن هذا اللون من التعبير كلما وصل الحدث إلى نهايته المؤذنة بقرب انفراجه أو انكفاء الشخصية على نفسها وتأملها لذاتها، حتى إذا ما وصلنا إلى مقاطع القصيدة الأخيرة، وجدنا قدرا من عزاء النفس ورضاها قد حل في ذات المـرأة أو حاولت إقناع نفسها به، وكأنما القصيدة التي بدأت بالإيحاء بوجود أزمة ثم بالإفصاح عنهـا وتنميتها ما لبثت أن انحلت في هذا اللون من التعبير الفني والأداء الشعري الموحي.

إن الشاعر في هذه القصيدة ميال إلى التكثيف، نابذ كل التفاصيل والاستطرادات غير الضرورية للبناء الدرامي، فهو إذ يبدأ في المقطع الأول من القصيدة بالإخبار عن حدث هدوء الرقص، فإنما يبدأه بتجنب الحديث عن وجود حفلة وعن متابعة بداية طقوس الـرقص فيهـا واستمراره زمنًا ثم هدوء هذا الرقص.

لقد كان اختيار لقطة هدوء المرقص اختزالاً لكل تلك الأحـداث وتوكيـدا لوجودهـا أصلاً، وهو اختيار يؤكد أن أزمة شخوص القصيدة هي التي تحتل مركز اهتمام الـشاعر لا تفاصيل الحدث نفسها.

ويضعنا الشاعر خلال المقطعين التاليين في قلب الحدث الجديد فجأة حين يشير إلـى تمني المرأة التي أوحت للراقص بالرقصة الأولى أحدا غ يره، وهو تكثيف يختـصر أحـداثًا كثيرة من دعوة للرقص وقيام به فإحساس بتغير مشاعر صاحبته ورغبته عنه إلى أحد غيره.

بل إن بداية المقطع لرغبة الشاعر في الانتقال السريع – تبدأ بأداة استثناء (ولكـن) لافتتـاح مقطع جديد دونما مسوغ لغوي واضح يسوغ استخدامها على هذا النحو من الاستدراك.

ومما يتصل بمسألة التكيف في القصيدة أيضا أن الفكرة لم يتجاوز الشاعر في التعبير عنها غالبا بأحد المقطعين باستثناء الفكرة الأخيرة. فاللقطة الأولى تـأتي لتـصوير لحظتـين متضادتين (هدأ – لم يهدأ) في حي تجيء اللقطة الثانية لتصوير رغبتين متضادتين فـي ذات المرأة (أوحت له – تمنت غيره)، وتأتي اللقطة الثالثة من ثلاثة مقاطع جاء التأكيد فيها علـى (تكرار) صيغة الفعل معبرا عن شدة اللوعة واستحكام الألم في ذات المـرأة (وانـسلت إلـى البار، وظلت تحتسي، وصلت تسأل) في وقت تعود اللقطة الرابعة إلى اعتماد مقطعين اثنـين (ولما انصرف الناس، ولم يبق سواها).

ولعله من الطبيعي أن تمتد اللقطة الأخيرة لتشمل على مقاطع أربعة من القصيدة ليس لأنها ضربة القصيدة الأخيرة وختامها حسب، وإنما لأنها جاءت كاشفة عن كل ما يدور فـي ذهن المرأة المأزومة ولما تبقى في نفسها من رغائب وقلبها من مشاعر وأمنيات:

(حملت جثتها / ومنت نفسها / وعزتها / واستمتعت).

إن قصيدة (الليالي) التي تنتمي إلى أشعار سامي مهـدي ذات الـنفس القـصير قـد استطاعت في كل مقطع منها أن تعبر بذكاء عن أكثر من جانب من جوانب النفس الإنـسانية في صراعها مع العالم الخارجي وتوقها إلى الأمل الدائم. وهي في توكيدها لهذا المعنى إنمـا تشير إلى بقاء خيط الأمل مشدودا أمام ناظري الإنسان، على الرغم من شدة التـأزم ودرجـة الإحباط التي يعانيها في زمن يزداد تعقيدا ويفتقر إلى ما يبعث فيه الحيوية والحياة.

لقد قدم البناء الفني للقصيدة من خلال زوايا التقاط سريعة ومختلفة بدت كما لو أنهـا مصورة عبر (عين كاميرا) متنقلة، وهو أسلوب يصعب على من لم يخبره النسج على منواله، فالقصيدة التي تقرب في كثافتها وشدة اختزالها، من الدفقة الشعورية الأولـى للمـرء دونمـا إفاضة تبقى القصيدة الأصعب منالاً والأكثر فنًا وجمالاً.

الفصل الخامس عشر

قراءة في المستوى التعبيري

لقصيدة (نداهة)(*)

- خيري منصور-

يزاوج الشاعر خيري منصور في نتاجه الشعري بين الهموم الذاتية والهم القـومي(**) العام، حتى لتبدو هذه هي السمات الأكثر وضوحا فيما ينتظم تجارب الشاعر ويمنحها بعـدها وتأثيرها، دون ان يعني ذلك حصر نتاج الشاعر أو تفوقه فيه بأي من البواعث الخارجية، ذلك أن غنى تجربة الشاعر تبدو مستمدة من داخل بنيتها الفنية وطريقة تشكيلها أولاً وقبـل كـل شيء.

وعلى الرغم من أن تجارب الشاعر تتفاوت فيما بين قصائد مطولة وأخرى قـصيرة، فإنني أرى أن خيري منصور يبدو أكثر إحكاما وتألقًا في قصائده القصيرة التـي أميـل إلـى تسميتها بـ (قصيدة الدفقة)، فهي خير تعبير عن طبيعة تلك القصائد وشكل ولادتها.

ولعل هذا الحكم –إذا ما صح- هو الذي كان وراء اتجاه الشاعر نحو تعميق مـساره صوت القصيدة القصيرة في جل نماذجه اللاحقة التي لم يزل يواصل نـشرها، وهـو اتجـاه يشاركه فيه عدد من الشعراء العراقيين والعرب عامة.

وقصيدة (نداهة) موضوع التحليل، واحدة من النماذج الشعرية التي تقـع ضـمن مـا اصطلحنا على تسميته بقصائد الدفقة. وهي تتكون من ثلاث عشرة فقرة (سطر) تبدأ ثمان منها بصيغة الفعل – ومنها الفقرة الأولى- التي لا تخلو من دلالة نفسية.

تبدو المرأة المحور الذي يقوم عليه بناء القصيدة جميعا، إذ تبدأ الفقرة الأولـى مـن القصيدة بالتلميح إلى هذه المرأة بطريق الإخبار عنها:

(*) انظر نص القصيدة في القسم الثاني من الكتاب.

(**) الشاعر خيري منصور، شاعر فلسطيني من شعراء الستينات، أقام في العراق وعمـل فـي الـصحافة الأدبية ثم انتقل إلى الأردن ليعمل في الصحافة هناك، وله عدة دواوين شعر.

تتلألأ في عينيه

امرأة

في هذه الفقرة الشعرية يعدل الشاعر عن الوسيلة المباشرة في إيصال الفكرة، فهو بدلاً من أن يخبرنا بطريقة تقريرية باردة أن هناك من تذكر فجأة امرأة ما، يلجأ إلى لغة الـصورة حين يجسدها لنا في شكل معادل فني قوامه – تلألؤ الصورة في العينين – لنـدرك بطريـق الدلالة الموحية أن ثمة عملية استذكار مفاجئة قد بدأ زمنها ببدء القصيدة. وحين يخبرنا الشاعر في الفقرة الثانية عن ترجل المرأة وقت نومه أو نوع بطل قصيدته، ندرك أن شخوص المرأة في عقل الرجل لما يزل يمارس حضوره، ولكنه هذه المرة قد تبدى من خلال لا وعيه، فهـو هنا – أي الحضور – قد جاء خلال النوم، والنائم تكون عيناه مغلقتين في أثناء النـوم ولكنـه يرى المشهد البصري رؤية حلمية. هذا السر هو ما جعل الشاعر يثبت لحضور المرأة ساعة اليقظة معطيات حاسة الإبصار، بينما يجعل لعنصر الحركة الصادرة عـن فعـل (الترجـل) الملمح الأساسي لحضور المرأة في وقت النوم (ولا وعي الرجل).

ويمنح الشاعر في الفقرات الخمس التالية للمرأة نسها ملامح وصفات تقترب بها مـن دائرة الضوء وتعرف هويتها بعد أن قدمها لنا في المقطع الأول من قصيدته في أسلوب موغل في التفكير.

تتلألأ في عينيه امرأة

إن في إحضار المرأة لكوب الماء وتقبيلها للرجل وتغطيتها إياه ما يقتـرب بـصورة المرأة أكثر ليجعله يتأرجح بين واحد من دلالتين (المرأة – الزوجة) و (المرأة – الأم).

ولكننا إذا تعمقنا طريقة رسم الشاعر لملامح المرأة وما يضفيه ع ليها مـن صـفات تشعها مفردات البناء اللغوي وتدلل عليها لوجدنا أنفسنا أكثر قربا من اختيار دلالة (الأمومـة) على المرأة من دلالة (الزوجة)، على الرغم مما بين الدلالتين من اشتراك يفرضه واقع تماثل دور الأم والزوجة وتداخلهما في حياة الرجل الفعلية.

إن حرص المرأة على تغطية الرجل يبدو مهمة أقرب إلى صـورة الأم منهـا إلـى صورة الزوجة وأشد لصوقًا بها، إذ تبدو واحدة من مهمات الأم الأساسية تجاه أبنائها. يعمـق هذا الإحساس هذا البعد المتجذر الذي يضفيه الشاعر على صورة المـرأة وكيانهـا الحـي إذ يقول:

هي شيء يتخلق من ماضيه.

حين يلجأ الشاعر إلى إلقاء ضوئه على ظلمات لا وعي الشاعر في محاولة منه لكشف أصالة هذا النسخ القدسي في نفس شخصيته الشعرية، يكون مجال التردد بين الدلالتين المشار إليهما ضيقًا وربما معدوما. يؤكد هذا الحس بشكل قاطع، لا سبيل إلى الشك فيه، الفقرة التالية التي يقررها فيها الشاعر معلنًا عن عجزه عن تحديد ملامح صورة امرأتـه وإمكاناتهـا فـي تأطيرها ضمن مفهوم محدد أو دلالة قاصرة أو كلمات باردة لا تملك الاستحضار بقدر ما لها من قابلية الإشارة إلى الشيء.. إنه عجز عن التسمية والتحنيط ضمن إطار محدد:

يتسرب حين يسميه

فهل في هذا السمو المتسرب من بين شفتي الشاعر والذي تشعه مفردات البناء اللغوي مجال بعد للتردد في تحديد هوية المرأة .. (المرأة – الأم).

تأتي الفقرات الأربع الأخيرة من القصيدة لتخبرنا، لا بالطريقة المباشرة أو بلغة الحياة اليومية، عن أن الشخصية في القصيدة تعيش حاضرها الآن بعيدا عن تلك المرأة التي كانـت وستظل محور القصيدة، وأنها (أي الشخصية) في بعدها عنها تعيش مرارا الحيـاة وغربتهـا ووحشتها. يكفي الشاعر أن يضيف إلى صورة هذا الشيء المتخلق مـن ماضـي الشخـصية والمتسرب من بين الشفاه، يضيف إليه قوله بأنه لا يلبث في كل مرة أن يعاود أيامه في شكل عضة في الفم ممزوجة بالدمع أو لها طعمه (مذاقًا أو حقيقة) لا فرق في ذلك، يكفيه أن يوحي لنا بمثل هذا المعنى، لنفهم ما ينطوي على عالم هذه القصيدة ومغزاها الحقيقي.

ثمة في الفقرات الشعرية الثلاث الأخيرة ما يقلق وعي المتلقي مرة أخـرى زارعـا الشك فيه، وآخذًا بيده إلى مراجعة القصيدة من أولها مرة وثانية، عله يصل إلى حيث اليقـين فيها، فالشاعر بعد أن قادنا عبر بنائه الشعري إلى تصورات واستنتاجات بـدت قريبـة إلـى الصواب من واقع لغته الصورية وبنائه التشكيلي الموحي، يعود ثانية ليـؤرق هـذا الـوعي وليعبث بنا حين يضيف جديدا من لمساته في فقراته الأخيرة المشار إليها، إذ يجعل لها المذاق الدمعي المترسب في أعماق النفس نداء يوميا يلح على وعي الشاعر:

ليناديه

كل مساء

حين ينام

فلم كل هذا النداء ؟ وما ضروراته ودواعيه؟ وعم يصدر قبل هذا وذاك بعد إن لم تكن صورة الأم، متسقة مع مفهوم هذا النداء وواقعه؟

لا بد من الاعتراف مسبقًا أن في القصيدة ما يغري بتفسيرها على أساس مـن فكـرة الأمومة المشار إليها، وهو المعنى الأكثر قربا من القشرة الخارجية لعالم قصيدة الشاعر. وهو تفسير مقبول ولا ضير فيه في ظني ما دام يمتلك مبرراته من واقع تفاصيل البنـاء الـدرامي للقصيدة.

ولكنني أميل إلى مجاوزة المستوى المباشر لمضمون القصيدة إلى مـستواها الـدلالي الأرحب، يعينني في ذلك ما أشرت إليه ما بدا جديدا في نهاية القـصيدة أولاً، ومـا لـبعض مفرداتها من إشعاعات لا تخلو من دلالات أكثر شمولاً ونفاذًا إلى المعنى الذي أريده ثانيا.

يؤيدني في ذلك عنوان القصيدة التي يتسق مع المغزى النهائي الذي يجسده المـستوى الدلالي الثاني.

ولعل قيمة العمل الإبداعي ومقدار رقيه يظل رهنًا بقدرته على الديمومة وقابليته على الإشعاع وامتلاك الأوجه المتعددة، أو من الخير له أن يكون كذلك في الأقل.

إن المعنى الذي افترضه بديلاً كفكرة المرأة في قصيدة (نداهة) لخيري منصور إنمـا يتمثل في فكرة "القضية"؛ أية قضية أو عقيدة يعتنقها المرء وتأخذ منه النفس واللب إلـى حـد نذر نفسه لها. والقضية في شعر شاعر مثل خيري منصور هي (قضية الأرض) المغتـصبة والوجود الماضي نحو التحقق.

وعلى هذا الأساس فستكون فكرة القصيدة الجديدة لدى الـشاعر إذن هـي (القـضية) مجسدة) في شكل معادل رمزي هو (المرأة)، ضمن أسلوب اعتمد التشخيص وسيلة، فهل نجح الشاعر في اختيار (المرأة) معادلاً رمزيا للتعبير عن قضية الأرض والنضال من أجلهـا يـا ترى؟

ليس في حياة الإنسان ما هو أسمى من الأمومة (واقعا ودلالة) بعد معتقداته الدينيـة. وفي هذا السمو ما يبرر للشاعر أن يقرن قدسية الأرض أو قضيته التي تقابل وجوده (الفردي والجمعي، المادي والروحي، الواعي وغير الواعي، الوطني والقومي) برمز الأمومة.

وإذا كان الشاعر قد حاول عبر نهجه في التشخيص إثبات ملامح الأم وأفعالها الحانية أكثر من أي شيء آخر، فإنما جاء ذلك متساوقًا مع نهج التشخيص هذا أولاً، وصـولاً إلـى تقرير المغزى النهائي الذي يثبت للقضية التي هـي هنـا قـضية (الأرض) الأفعـال ذاتهـا والأفضال عينها التي للأم عليه، فكما الأم، تظل الأرض شاخصة ملء البـصر، وكمـا الأم يكون للأرض فضل الحنو والرعاية فهي مصدر غذائه (المادي والروحي) وإكسائه، بل إننـا نكون أكثر قربا من مفهوم القضية وصورتها إذا ما وقفنا على الفقرات التي يقرر فيها الشاعر

أن هذا الشيء إنما هو متخلق من ماضيه.. حينذاك ندرك أن هذا الماضي المتغور .. البعيـد هو ماضي الآباء والأجداد المنبعث أبدا والمتخلق دواما.

ولعل إعلان الشعر عن عجزه عن تسميته في الفقرة التي يقول فيها "يتـسرب حـين يسميه" ما يعمق هذا المعنى لدينا، إذا ما وضعنا الخاص إلى جانب العام والجزئي إلى جـوار الكلي والمحدد إلى جانب ما هو عام وشامل.

من هنا يكون ضياع الأرض واغتصابها مدعاة لأن يتخذ هذا التخلـق مـذاق الـدمع وباعثًا على الإحساس بطعم اللوعة.

ولكن الشاعر لا يقف عند حدود الانخذال والانكسار أو الإفصاح عن الملمح البكـائي الذي عرفت به قصائد القضية الفلسطينية التقليدية، إذ هو هنا يأتي في شكل لمحـة دالـة، لا تأخذ من البكاء مظهره بقدر ما تستعير منه ملمح الدمع، لا ضمن صورة نهائية خالصة ولكن في صورة تعتمد طريقة الرمزيين فيما سمي بمبدأ (ترسل الحواس) عن طريق مزج معطيات حاسة بأخرى أو تبادل مدركات إحدى الحواس بأخراها، وذلك حين أسند الشاعر للإحـساس بالزمن معطيات حاسة التذوق.

ولعل السر في دقة هذه الصورة وتأثيرها يرجع على واقعية هذا الإحساس، فكثيرا ما يحس المرء بمذاق الدمع حينما يأخذ طريقه عبر مجراه إلى حيث الفم، والفم هنا عند الـشاعر مستقر المرارة ومستودع ما خلفته الأيام من ترسبات.

إن اعتماد أسلوب الرمزيين ممثلاً في مبدأ (تراسل الحواس) قد تجاوز هذه الفقرة إلى فقرات أُخر في القصيدة كالفقرة التي يصور فيها الشاعر عجزه عن تسمية هذا الـشيء غيـر المحدد، وذلك حتى يعطي لما هو غير مادي صفة المادة القابلة للنقص والتلاشي:

"يتسرب حين يسميه"

وهي صورة موفقه جاء التجسيد فيها ليسهم في تعميق الإحساس بهـا عـن طريـق الانتقال بها مما هو سمعي إلى ما هو بصري.

ولعل في صورة التسرب التي تستدعي الماء أو التراب ما يعمق بقوة معنى التلاشـي ويستجاب إلى الذهن محاولة الإمساك بالأصابع شيئًا عصيا على الإمساك، وهـو استحـضار لعنصر من عناصر الحياة الأساسية (الماء أو التراب). فضلاً عن كون أحد هذين العنـصرين أو كلاهما جزءا من فكرة القصيدة الكلية (قضية ا لأرض) وعنصرها الأساس.

وثمة استخدام لهذه الوسيلة الرمزية في المقطع الـذي يجـسد حنـو (الأم، القـضية، الأرض) وتقبيلها لابنها – لاحظ الابن هنا يصلح أن يكون ابن الأم وابن الأرض وابن القضية

في آن معا- بطريق إسناد معطيات حاسة ا لسمع (الهمس) لمعطيات حاسة الذوق التي هـي هنا جزء من الفم وإحدى وظائفه (التقبيل):

"تهمس قبلتنا الليلة"

إن في لجوء الشاعر على مزج معطيات الحاستين ما يعمق إحساسنا بالرفاهـة فـي الحس والأناقة في الفعل الموحي بالهدوء، فخير التقبيل ما طغى فيه الإحساس الوجداني علـى الإحساس السمعي، ولعل ما ينبو عن الذوق سماع صوت تقبيل المحب لحبيبته أو العكس، كما أن أجمل صورة للتعبير عن رضا المحب (في الحياة والفن معا) هي الفعل الهامس المتسق مع الجو الشعري الهادئ، فضلاً عما تثيره لفظة الهمس من إشعاعات نفـسية وأصـداء صـوتيه تجعلها متجانسة ضمن نسقها اللغوي وإطارها الشعوري لتجربة الحب .. الأمومة، القـضية، الأرض.

إن فكرة الاعتراف بالجميل والإقرار بالفضل (إن للأم أو للقضية) تبدو واضحة مـن خلال ما للأفعال من دلالات الحنو والرعاية والفضل بتقديم عناصر الحياة ومستلزمات بقائهـا وديمومتها (الماء، التقبيل، رمز العشق والتغطية (كناية عن الخوف على الابن)) وهي دلالات تبدو مختارة بقصد وانتقاء واضحين.

ولعل في إحالة صورة الأم في القصيدة إلى رمزها الأشمل (القضية) ما يعيننا علـى حال ما ظل عصيا على التفسير ونابيا عن النسق الدلالي لمفهوم (الأم)، وأريد به المقطع الذي يقول فيه الشاعر:

"تشعله حين تعريه"

فهذا المقطع لا يتسق والدلالة الواقعية لصورة الأم في مستوى القصيدة الأول، فلمـاذا التعرية؟ ولم الإشعال حين التعرية ؟ ولكنها تبدو مفهومة ضمن السياق الذي يرتقي بـصورة الأم على دلالتها الأشمل (القضية) التي تظل قابعة في لا وعي الشاعر –فضلاً عن وعيه- لا تنفك تبرز بين الحين والحين، دونما موعد أو مناسبة لتضغط عليـه، مـذكرة إياهـا بهـا، وضاغطة على النفس والعقل فيه.. وربما أحس وهو في غمرة حياته وما فيها من متع ولذائذ صغيرة بالعظمة أي فمه تقف منه في موضع اللهاة، فاضحة عريه ومشعلة منه الروح.. إنـه الإحساس العميق بالذنب تجاه المتع الطبيعية الممنوحة لسائر من سواء.

كيف لا وهو مختلف عمن سواه في أنه من معدن هذا الأتون المـشتعل نفـسه، بـه مصطل دوما وإن لم يشأ!

ولعل في هذا أيضا مفتاح الوصول إلى سر تحول المذاق الدمعي إلى نداء يومي يطن في وعي الشاعر. ولكن لم نص الشاعر على مجيء هذا النداء في المساء.. حين النوم؟

ليناديه

كل مساء

حين ينام

لجأ الشاعر كما يخيل لي لأكثر من سبب، منها أن الشاعر كان قد بدأ قصيدته بعـالم الوعي، أي عالم يقظته، مصورا لنا ما للقضية (مجسده في معادلها الرمزي) من فضل يومي عليه في حياته الواعية، ولم يبق له سوى الانتقال من ذلك إلى تصوير مدى أثر هذه القـضية على نصف وعيه الآخر (عالم اللاوعي) وما استقر فيه، وهو العالم الأكثر أهمية وأثـرا فـي حياة الشاعر وحياتان وسلوكنا الحياتي عامة، كما يرى علماء النفس وأصحاب منهج التحليـل النفسي منهم خاصة.

من هنا فقد كان على الشاعر أن يكشف لنا عن هذا الجانب الذي بدا لنا موبوءا بالنداء هو الآخر، مسكونًا به، فحالة النوم عنده لم تعد محطة للراحة أو مرفأ للدعة والاستقرار شأن عباد ا .. إنها وجه آخر لليقظة، بل هي أكثر صخبا وترويعا، إذ يبدو النداء في حالة النـوم أكثر وضوحا ومحاسبة وتذكيرا، فإذا كان التذكر الـصوري والانـشغال اليـومي بالقـضية واستحضارها وتأملها قد صار من حصة الوعي، فإن نداء المحاسبة والتذكير بهـذه القـضية للعمل من أجلها قد أضحى من حصة عالم اللاوعي حينذاك لا يصبح ثمة فرق بين عـالمي الوعي واللاوعي لدى صاحب القضية، الملتزم بها، هذا ما تقوله لنا قصيدة (نداهة)، بمقاطعها لمكثفة المعدودة، وما تحاول التعبير عنه والإيحاء به حين تظـل مـوئلاً للإمكانـات الثـرة المختزنة فيها.

إن اختيار الشاعر لـ (نداهة) عنوانًا لقصيدته إنما هو اختيار موفـق، منـسجم مـع السياق العام للقصيدة ومتسق مع ما في الدلالتين الفنية والشعبية المستمدة من تـصور النـاس ومعتقداتهم الشعبية (المحلية)، ضمن بناء عضوي منسق يحتل فيه كل مقطع مكانه الطبيعـي غير القابل للتغيير، يشده إلى ذلك خيط ضمن نموا وتطورا دراميين واتخذ من الصورة وسيلة فنية مهمة ومن (تراسل الحواس) نهجا أضفى على القصيدة قدرة أكبر على التأثير الفني، ومن تتالي الأفعال وتزاحمها وبدء معظم المقاطع الشعرية بها، اتخذ من هذا قالبا مناسـبا لإفـراغ الشحنة الشعورية المتأججة في النفس والتي وجدت في صيغة الفعل الـدال علـى الاحتـدام والحركة خير تعبير لها:

تتلألأ، تترجل، تلبس، تشعل

تحضر ، تهمس ، تغطي ، يتسرب

يعود ، ينادي

ثمة فقرة واحدة في القصيدة اقتربت من لغة النثر ولم تكن في القصيدة حاجة إليهـا، وأريد بها تلك الصورة التي حاول الشاعر أن يصف فيها (المرأة – المعادل) إذ يقول:

تلبس جسدا

إن هذه الصورة لم تضف جديدا أو شيئًا مهما إلى المرأة بعد أن نجح الشاعر في رسم ملامحها وتشخيصها تشخيصا حيا، فضلاً عن مألوفية لغتها الوصفية ونأيها عن اللغة الشعرية بمفهومها الواسع.

ونعود فنقول إن من بين أبرز عناصر نضج هذه القصيدة إمكانية قراءتها على أكثـر من مستوى دلالي دون أن يعني تحقق مستوى ما أو صحته إلغاء لتحقق الدلالة في مـستواها الآخر، وتلك مزية معظم النصوص الناضجة كما نظن.

القسم الثاني

النصوص الأدبية

اللسان

قصة : إبراهيم الكوني

-١-

اعتاد النبيل أن يجالس عبده كلما عاد من مجالس الحكماء. أخذ الوباء قرينته منذ سنوات، فلم يجد في القبيلة مخلوقًا يصلح للمجالسة، ويؤتمن على السر، مثل عبده الذي ورثه عن أبيه. يعود من المجالس الليلي منهكًا. ينزع ثيابه الزرقاء. يستبدلها بالثياب البيضاء. يأخذ مكانه بجوار الركيزة. يسند ظهره إلى العمود. يمد رجليه بموازاة المدخل. يتحرر منا للثام. يستدعي العبد. يأمره بإشعال النار لإعداد رحيق "تيفوشكان" أو "تيبريمت" أو الخليط من العشبتين(*). وما أن ينطق لسان النار من الموقد، وتتبدد الظلمة، حتى يتبدل الحال وينطلق لسان النبيل أيضا، كما انطلق لسان النار.

في السنوات الأولى تحدث مع الجليس عن عموم الصحراء، وأحوال النساء، وأخبار العشاق، وأشعار الهجاء، ونوايا الأبكار. ولكن العقلاء ما لبثوا أن اختاروه عضوا في مجلسهم، خلفًا لأبيه، فدأب على حضور المجمع الجليل، ورأى كيف تدبر المكائد بين الشيوخ،وعرف النوايا الخفية ضد القبائل المجاورة ووقف على أساليب الزعيم في إبعاد الخلافات، وإنهاء الخصومات بين أعضاء المجلس، وأدرك أخيرا، أن أكثر العقلاء نفوذًا وقدرا هم أكثرهم دهاء وقدرة على تدبير المؤامرات. فضاق صدره، وأصاب رأسه الدوار. ي إحدى الليالي عاد إلى الخباء واستدعى عبده العجوز. استبدل ثيابه. جرد سيفه من غمده. تألق النص الشره في ضوء النار.

خاطب العبد وهو يقلب في وجهه السلاح النهم: "الزعيم يجرد في وجوهنا سيفه ما أن ندخل خباء المجلس، ويتعمد أن يترك السيف خارج الغمد طوال الاجتماع. الزعيم يرى أن قوة القبيلة تقاس بقدرة عقلائها على كتمان سرها. فإن أفشى عاقل لها سرا عرض القبيلة للخراب. الزعيم يبقى سيفه مسلطًا على رقابنا حتى يكتمل المجلس. فاسمع، يا بوبو، بأذنيك، وتذكر بعينيك لسان هذا السلاح الذي يفوق لسان النار جشعا، لأنه سيرتوي من دم رقبتك إذا خالفت الناموس، وأذعت لي يوما سرا، لأن سيف الزعيم سوف يشرب من دم رقبتي أيضا إذا أذعت للمجلس سرا".

(*) "تيفوشكان" ، "تيبريمت": أعشاب برية تشرب كالشاي.

ابتسم بوبو ابتسامة غامضة لا يتقن مثلها إلا الرعاة الحكماء، أو العبيد الذين أمضوا زمنًا طويلاً في خدمة أسيادهم. ثم نحنى حتى لامس طرف لثامه السفلي جذوع الطلـح التـي التهمت النار نصفها، فاستغاثت بأنين مسموع، ونزفت سائلاً لزجا في لون الدم. رفع ا لعبـد رأسه عن الأرض وتوسل: "لم يخطر في بالي يوما أن أتجاسر وأخالف لمولاي أمرا، ولكـن مولاي يعرف أن عبده بوبو ليس خيرا من باقي الخلق في الصحراء يعاني من داء الفـضول أكثر مما عاني من الوباء في كل الأجيال. فليغفر لي مولاي جـسارتي وليعفنـي مـن شـر الاستماع إلى أسرار المجلس الجليل". ابتسم النبيل أيضا. راقب لسان النار وهو يداعب لـسان السيف بخيوط الضوء. ولكنه عاد واكتأب، قام بينهما السكون. أنين الطلح مضى ينتهك حـرم السكون. قال النبل: "لمن تريدني أن أذيع سري؟ وأنا رجل وحيد؟ من تريدني أن أجالس وأنـا بلا جليس؟ أم أنك نسيت وصية "آمغار"(*) الذي حذرني دائما من مخالطة "ايركاتيادم"(**)؟ أنت تعرف أنه لا يحذرني من الأدعياء الأشقياء لأنهم مخلوقات وضيعة لا وفاء لها، ولكنه حذرني من مجالستهم لأنهم فخ منصوب. المجلس، يا بوبو، دائما فخ الرجل النبيل. في المجلس، يـا بوبو، لا بد أن يستسلم المخلوق للإغواء، ولا بد أن ينزلق اللسان، ولا بد أن يتفوه الفم (هـذه الفوهة الكريهة) بما يخالف الناموس ويستنكره العقل. وأنا أتخذك صديقًا أجلـس إليـه عمـلاً بوصايا "آمغار؟. لم اخترك جوقًا لأسراري لأني عرفت سر الـصحراء، واكتـشفت غيـاب الوفاء، ولكن لأني جربت أن العبد الذي خدم أباك بوفاء هو خيـر مـن أخيـار الأصـدقاء، فاحتملني، يا بوبو كما احتملت أبي يوما، وأمل أذنك إلي، واحذر أن تذيع لي سرا ضاق بـه صدري".

زفر بوبو أنفاسا موجعة، وأسند سيده ظهره إلى الركيزة، وبدأ منذ ذلك اليـوم يـنفس عن نفسه، ويحدثه عن أسرار المجلس.

-٢-

بعد شهور نزل في إبل النبيل بلاء .

في البداية أصابت العلة الجمل العدبس الذي كان يستعمله في قرع النوق. كان ضخمًا"ا ضرواسا، يرتفع على هامته سنام مهيب. ضمر هذا المارد، وبدأ يهزل حتى كاد يتلاشى. لـم يمض شهر على بداية الداء حتى وجده الرعاة ميتًا في المراعي.

(*) "آمغار": الأب. الجد. الزعيم. العجوز.

(**) "إيركاتيادم": الدهماء. الرعاع.

بعده أصاب داءالهزال ناقة من سلالة نبيلة، وبدأت تتلاشى وتذوب أمام أعين الرعاة. رفعوا إليه الأمر، فحام حولها. تفقدها. بحث في جسمها عن أثر لوباء، أو علامة لداء، فلم يجد ما يشير لوجود على في الدن. نفقت الناقة فخرج إلى المرعى. طاف المراتع واستجوب رعاة نبلاء القبيلة عن الوباء فدسوا أيديهم في التراب إبعادا للشر، ورفعوا عيونهم للـسماء حمـدا، وأجمعوا على أن الأوبئة لم تدخل المراعي منذ سنوات. سافر إلى القبيلة المجاورة، وعاد من هناك بحكيم أعمى اشتهر بمعاندة أوبئة المراعي، ومعرفة داء الحيوان. تفقد الحكـيم القطيـع كله، تحسس القطيع جملاً جملاً، وناقة ناقة، ولم يترك حتى الحيران التي لـم يكتمـل علـى ميلادها حول واحد. فمل يجد أثر يدل على وباء، أو على علة جوفية. في النهاية قال للنبيـل: "يحسن بك أن تبحث عن الوباء في مكان آخر، لأنه ليس في أبدان الإبل". تحير النبيل. قـال: "هل هو سحر؟".

أجاب الحكيم "ربما.."

لم يدر النبيل أن السبب الخفي كان يدبر مكيدة تُنزل البلاء بجمله الأبلق النبيل.

-٣-

كان جملاً نادرا. تلقاه هدية من زعيم قبائل "ايفوغاس" عندما نزل عليه ضيفًا يحمـل إليه رسالة من زعيمهم عندما رتبوا تحالفًا لصد إحدى الغزوات. وقد رباه بيديه، وعاشره كما لم يعاشر امرأته الراحلة، وتبادلا وفاء لم يعرفه من المخلوقات المزيفة التـي تـسمي نفـسها أصدقاء، وأنقذه من كمين رتبته له قبائل الأدغال، وأخرجه من متاهة بحر الرمال العظيم حيا عندما نفذ الماء، وباغته العجاج، وكان يضيع في أرض المجهول. وكان يمكن أن يحتمـل أي شيء إلا أن يفقد المهري الأبلق. يستطيع أن يفقد حتى بوبو نفسه ويحتمل، ولكن كيف يستطيع الرجل الوحيد، الفارس النبيل، فقدان أحب الخلق: جمله الأبلق، النبيل؟

بدأ المهري يهزل فبدأ هو يهزل أيضا. عاف الكلأ، وأبى الخروج إلـى ا لمراعـي، فعاف هو الطعام أيضا، وأبى الخروج حتى إلى مجالس العقلاء. ورأى في عينيـه الـوديعتين حزنًا وهما، فرأى بوبو في عيني سيده حزنًا وهما أيضا.

مات المهري النبيل بعد أسابيع، فاحترق النبيل بالحمى، وغاب فـي غيبوبـة ظنـت القبيلة أنه لن يعود منها.

بعد أن تماثل للشفاء أرسل في طلب الساحر. اختلى به في الخباء ليلة كاملـة. خـرج الساحر من هناك فلم يعلم أحد ما دار بينهما. في الليلة التالية رأى الرعاة شبحا ينتقـل بـين القطيع، ولكنهم ظنوه جنًا شقيًا، فلم يعيرون اهتماما.

بعد أيام زاره الساحر ليلاً، واختلى به ليلة أخرى. لم يعرف أحد أيضا سر الـساحر، وأدرك الرعاة كما أدرك العبد بوبو قبلهم، أنهم لن يعرفوا للساحر سرا، لأنهم عرفوا منذ زمن بعيد أن الساحر لن يكون ساحرا لو عرف الخلق له سرا.

-٤-

في القبيلة تردد أن العين هي التي أبادت إبل النبيل. والحسد هو الذي أصاب الأبلـق. ولكن النبيل لم يعلق. عاد لحضور مجالس الحكماء، وعاد يجلس إلى جوار المركيـز، ينـزع سيفه من غمده، ويعيد على مسمع عبده الوفي بوبو تلك التعويذة القاسية التي تعود أن يرددها كلما فاض قلبه بالسر، وأراد أن يخفف عن نفسه الوزر، فكان العبد الوفي يعيد شفاعته أمـام مولاه كل مرة، متوسلاً أن يعفيه من حمل أسراره.

ولكن أمرا جديدا طرا على السيرة القديمة.

فبعد انتهاء السمر، وانطفاء آخر عود في النار، يخرج بوبو من الخباء كـل ليلـة. يخرج إلى الظلمة، ويغيب في المجهول، دون أن يسأل السيد نفسه يوما إلى أين يذهب العبـد. ولكن ما إن خرج بوبو هذه الليلة حتى خرج النبيل في إثره. لم يخرج وراءه في الحال. تركه حتى اختفى، ثم زحف من الخباء، ودخل وراءه في مملكة الظلمة. ذهب بوبو إلـى القطيـع. دخل بين الإبل، ربت على رأس ناقة. تركها. مضى إلى ا لأمام. وقف أمام جمل سمين.مكسو بوبر كثيف، يجتر الكلا بنهم. توقف الجمل عن الاجترار. تـصنت. تـوترت عينـاه. فقـدتا السكينة، وحل فيهما قلق مفاجئ، تخفى النبيل وراءه ناقة مجاورة، وراقب بوبـو، رآه يقتعـد الأرض أمام الجمل الأشعث. بدأ يتحدث. سمع بوبو وهو يعيد على مسمع الجمل كل الأسرار التي دارت في المجلس، وسمعها منه في جلسة الليلة.

-٥-

في الصباح تفقد الجمل. قال للرعاة: "لن أكون عرافًا إذا قلت لكم إن هذا الجمل سوف ينفق بعد أسابيع". بعد أيام بدأ الجمل يهزل، ويضمر، ويبيد. بعد أسابيع نفق، فجاءه ا لرعـاة بالخبر، وعيونهم مليئة بالدهشة. قال لهم: "لقد عرفنا الداء". طلب من أحدهم أن يأتيه بالـسوط من الخباء. وطلب من الآخرين أن يأتوه بعبده الوفي مقيدا. تناول السوط الشرس. ضرب بـه الهواء فرسم رمزا. رسم شررا كشرر البروق في السحب الشتوية. نزل اللسان الشرس علـى العبد فمزق الثوب وأكل اللحم. ظل يلسع بدن العبد الوفي ويصبح مع كل ضربة: "لن أدعـك حتى تخبرني بأي سحر قتلت صديقي الأبلق". ولول بوبو طويلاً. ناح حتى عم نواحـه كـل الصحراء. أخيرا طلب من سيده أن يتوقف، لأنه قرر أن يعترف. بقي يتأوه ساعة. وشـرب ماء ساخنًا ساعة أخرى قبل أن يتكلم: "لقد فعلت ما فعلت إخلاصا لمـولاي، ووفـاء لعظـام

"آمغار" الذي لم أر منه ما ساءني منذ جاء بي سبيا من الأدغال". ضرب النبيل بالسوط فنـزل الفزع. قال وهو يكتم غيظًا: "تتحدث عن الوفاء وقد غدرت بالوفاء؟ تتحدث عـن الإخـلاص لرفات الأخوات وقد خنت الرفات الجليل عندما قتلت أنبل مخلوق في القبيلة كلها؟". بكى العبد بصوت عال قال: "بل لم أفعل يا مولاي ما فعلت إلا وفاء لك، وإخلاصـا لـذكرى مـولاي الأكبر. لقد أخبرت مولاي أني لست أهلاً لحفظ أسراره لأني.. لأني لست إلها. مولاي يعرف أن الأحرار أنفسهم عجزوا عن كتمان السر فكيف بعبده الضعيف بوبو؟.. ولو لم أخفف عـن نفسي، وأسر بسرك للمخلوقات البكماء لمت أنا كما مات الأبلق يا مولاي. ألم.. ألم تعتـرف، يا مولاي، منذ أول يوم أنك لم تطق على السر صبرا، فقررت أن تفشيه لعبدك الوفي؟ ألـيس أهون أن أذيع سرك، وسر مجلسك لمخلوقات لا لسان لها، ولكن لها آذان، بدل أن أحدث بـه الرعاة، فيتحدث به الرعاة إلى الرعاة، فتتناقله القبيلة، ويقع في أذن الزعيم؟ ألم أحم مـولاي من بطش الزعيم بعملي الأحمق برغم أني قتلت به جمله الأبلق؟".

عاد ينوح بصوت فاجع. تفكر النبيل. حسم أمره. نطق بالقصاص: "سوف اقطع لسانك أيها الشقي". استغاث العبد العجوز: "الرحمة يا مولاي، ليتك تجر السيف على نحري بـدل أن تقطع لساني". قال النبيل: "تستطيع أن تجر السيف على نحرك بنفسك. ولكن لا أحـد يقطـع لسانه بنفسه. همي هو لسانك". استغاث العبد مرة أخرى: "لو كنت أستطيع أن أجـر الـسيف على نحري بنفسي لما كنت عبدا يا مولاي. فاقتلني، ولا تقطع لساني يا مولاي".

قطع النبيل لسانه. وظل يجالسه كلما عاد من المجلس، ويحدثه بأسرار القبيلة.

-٦-

بدأ العبد يتبدل منذ أن قطع السيد لسانه. نحل وضمر ونال منه الهزال. ولكن مـولاه الذي فقد قرينه الأبلق، لم يتوقف عن ملء أذنيه بأفظع الأسرار. بل تعمد أن يـضيف علـى أسرار المجالس أنباء خفية جاءت من ديار القبائل الأخرى، وأسرارا أخرى اختلقهـا بنفـسه. لكان يتابع الألق الذي يستبد بعينيه، ويلحظ الرجفة في بدنه ويديه، ويسمع الأصوات الغامضة التي يغمغم بها كلما خرج من الخباء عقب انتهاء السمر الليلي.

لم تمض أسابيع حتى تغيب بوبو عن الحضور، بحث عنه في خبائه، فوجـده متكئـا على الركيزة، يحدق في الفراغ بعينين فارغتين، فاغر الفم، تغير عليه أسراب الذباب، كأنهـا تريد أن تنتزع من شفتيه سرا لم ينطق به اللسان المفقود. وحتى عندما سجاه علـى الأرض، واستدعى الرعاة لإعداد الكفن، فإن الفكين لا منفرجين، وبقى الفم، الفارغ من اللسان مفتوحا.

تون (الأب السويسري)

الخـلاء

قصة : نجيب محفوظ

لتكن معركة حامية وحشية ولتشف غليل عشرين عامـا مـن التـصبر والتـربص والانتظار. قدح وجه الرجل شررا وهو يحيط به الأعوان، وامتدت جموعهم خلفـه قابـضين على العصى ذوات العقد، كل عقدة تنذر بحفر ثغرة في العظام، وقد انخـرط فـي أحـضان الموكب حمله المقاطف المملوءة أحجارا وزلطًا. تقدم الرجال في طريق الجبل المقفر بعـزائم متوثبة للقتال، جاءك الويل يا شرداحة. وبين آونة وأخرى يتطلع زبال أو ترابي إلى الموكـب الغريب مركزا بصره على الرجل الذي يحتل القلب في استطلاع ودهشة وإنكار. يتـساءلون عن الفتوة الذي لم يره من قبل أحد، سوف تعرفونه وتحفظونه عن ظهر قلب يا ذباب الخيفة. والقت الشمس الماثلة على اللاثات المزركشة أشعة حارة ودار هواء خماسيني مجنـون فلفـح الوجوه ونفخ في الجو اكفهرارا ومقتًا. ومال أحد الأعوان إلى أذن الرجل وسأله:

- معلم شرشارة، هل تقع شرداحة على طريق الجبل؟
- سيطير خبرنا إليها فيستعد عدوك.
- عبس وجه شرشارة وهو يقول:
- عز المطلوب، فالغدر يحقق النصر ولكنه لا يشفي الغليل، غليل عشرين عاما في المنفى. بعيدا عن القاهرة الساهرة في مجاهل الميناء بالإسكندرية. ولا أمل لك في الحياة إلا الانتقام. الأكل والشرب والنقود والنساء والسماء والأرض غرقت فـي عماء، وانحصر الإحساس في التحفز الأليم، ولا فكرة تخطر إلا عن الانتقـام. لا حب ولا استقرار ولا إبقاء على ثروة، ضاع كل شـيء فـي الاسـتعداد لليـوم الرهيب.

هكذا ذابت زهرة العمر في أتون الحنق والحقد والألم. لم تهنأ بتفوقك المتمهل الأكيـد بين عمال الميناء. لم تجن ثمرة حقيقية من انتصارك على الجعافرة في معارك كوم الدكة. ما كان أسهل أن تعيش فتوة مهابا وأن تتخذ من الإسكندرية موطنًا يـدوي تحـت سـمائه اسـم شرشارة ولكن عينك الدامية لم تر من الوجود إلى شـرداحة بطريقهـا الـضيقة وحاراتهـا المتفرعة الصاعدة وفتوتها الجبار البغيض لهلوبه.. الويل.. الويل..

انتهى طريق الجبل المقفر عند البوابة فمرق منها الموكب إلى حي الجوالة المـزدحم. وصاح شرشارة بلهجة آمرة حادة كضرب الفأس في الحجر:

- كلام مع أحد ولا جواب.

أوسع المارة للموكب، وأشرأبت إليه الأعناق من الحوانيت والمشربيات، وتطلعوا إلى القائد الجديد، ثم شاع الاضطراب والخوف. وقال صاحبه محذرا:

- سيظنون أننا نقصدهم بسوء!

قلب شرشارة عينيه في الوجوه الشاحبة وقال بصوت مسموع:

- يا رجال، لكم منا السلام.

وانفرجت الأسارير وارتفعت الأصوات بالتحيات، وإذا به يقول مخاطبا القـوم وهـو يلحظ صاحبه بنظرة ذات معنى:

- نحن قاصدون شرداحة!

ولوح بعصاه المخيفة وهو يتقدم في طريقه. ما زالوا يتطلعون إليك باستغراب كأنك لم تولد في هذا الحي. في صميم شرداحة. ولكن لا ذكر يبقى إلا للقتلة والمجرمين. شـاب فـي العشرين، عامل في السرجة، هوايته لعب البلي تحت شجرة التوت. يتيم حتى مرقده لا يجـده إلا في السرجة صدقة من عم زهرة صاحبها. وأول مرة حمل الزيت الحار إلى بيت لهلوبـة صفعه هذا على قفاه، تلك كانت تحيته. وزينب ما كان أجملها. لولا جبـار شـرداحة لبقيـت زوجتك منذ عشرين عاما. كان بوسعه أن يطلب يدها من قبل أن تطلبها أنت ولكنها لم تحـل في عينيه إلا ليلة الزفة. وتحطمت الكلوبات وفر المطرب وتكسرت آلات الطرب. وخطفـت أنت كأنك وعاء أو قطعة من أثاث. لم تكن ضعيفًا ولا جبانًا ولكن المقاومة كانت فوق طاقتك ورمى بك تحت قدميه وأحدقت بك عشرات الأقدام.

وضحك ضحكة كريهة وقال متهكما:

- أهلاً بعريس الزيت الحار!

تمزق الجلباب الجديد وفقدت اللاثة وسرقت بقية تحويش العمر، وقلتك

- أنا من شرداحة يا معلم، كلنا رجالك وفي حماك..

فصفعه على قفاه معلنًا عطفه وخاطب رجاله قائلاً في سخرية:

- أي معاملة يا أنذال؟!

- أنا خدامك يا معلم ولكن دعني أذهب ..

- العروس في انتظارك؟

- نعم يا سيد الحي، وأريد نقودي أما الجلباب فالعوض على ا ..

قبض على قصتك وجذبك منها. وقال بلهجة جديدة جادة ومرعبة:

- شرشارة ..!
- أمرك يا معلم ؟
- طلق !
- ماذا ؟
- أقول لك ، طلق عروسك ، الآن ..
- لكن ..
- هي جميلة ولكن الحياة أجمل !
- كتبت كتابها العصر
- وتكتب طلاقها في الليل وخير البر عاجله !

ندت تأوهات يائسة. وركله ركلة قاسية. وفي ثوان جرده من ثيابه الممزقة. انطـرح أرضا على إثر ضربة في الرقبة. وانهال عليه بخيزرانة حتى أغمي عليه غرز وجهـه فـي نقرة مليئة ببول فرس. وعاد يقول:

- طلق !

بكى منا الألم والقهر والذل ولكنه لم يعترض بكلمة. وقال الآخر بلهجة عطف ساخرة.

- لن يطالبك أحد بمؤخر الصداق.

فهزه رجل من الأعوان بعنف قائلاً :

- أحمد ربنا وأشكر سيدك!

الألم والهوان والعروس الضائعة. وها هي روائح العطارة بالجوالـة ترجعـك إلـى الماضي أكثر مما أرجعتك العودة الحقيقية. الملاعب القديمة ووجه زينب الذي أحببته مذ كانت في العاشرة. وطوال العشرين عاما لم يتحرك بغير الحقد قلبك. قبل ذلك لم يعرف إلا الحـب واللهو. وبعد قليل فلن أتحسر على ضياع ما ضاع من عمر. عندما أطرحك يا لهلوبة تحـت قدمي وأقول لك "طلق".. بذلك أسترد عشرين عاما مفقودة في الجحيم. وأتعزى عن مالي الذي بعثرته على هذه العصابة. المال الذي دبرته بالشقاء والجهد والـسرقة والنهـب والتعـرض للمهالك.

ولما لاح عن بعد قريب القبو المفضي إلى شردلحة التفت إلى رجاله قائلاً:

- احملوا على الأعوان ودعوا لي الرجل ولا تمسوا بسوء أحدا من غير هؤلاء.. لم يداخله شك في أن نبأ غزوته قد سبقه على شرداحة، وأنه عما قليل سيقف أمـام لهاوية وجها لوجه. ولم يعد يفصله عن هدفه إلا قبو قصير. تقـدمهم فـي حـذر ولكنه لم يصادف داخل القبو أحدا. واندفعوا مرة واحدة وهم يشدون على عصيهم ويطلقون صرخات مرعبة ولكنهم وجدوا الطريق خاليـا. لاذ النـاس بـالبيوت والحونيت. وامتد طريق شرداحة مقفرا حتى الخلاء الـذي يحـده مـن ناحيـة الصحراء. وهمس صاحبه في أذنه:

- مكيدة ! .. مكيدة وسيدي أبو العباس !

فقال شرشارة باستغراب :

- لهاوية لا يستعمل المكائد!

وبأعلى صوته صاح:

- لهاوية.. إظهر يا جبان !

ولكن لم يجبه أحد ولم يخرج إلى الطريق أحد. نظر فيما أمامه بترقب وذهول وهـو يتلقى تيارا من الغبار الخانق الحار. كيف يفرغ شحنة عشرين عاما من الغـضب والحقـد؟! ورأى باب السرجة القصير المقوس المغلق فمضى إليه في حذر، وطرقه بعصا حتـى جـاءه صوت مرتعش النبرة وهو يهتف في ضراعة:

- الأمان !

فصاح بظفر :

- عم زهرة ! تعال ولك الأمان ..

ظهر وجه العجوز من كوة في الجدار أعلى من الباب ورمى ببصر زائغ كليل.

- لا تخف ، لا أحد يريد لك السوء ، ألم تتذكرني يا رجل؟!

نظر العجوز إليه طويلاً ثم تساءل في حيرة:

- من أنت يحفظك ا ؟

- أنسيت صبيك شرشارة؟

اتسعت العينان الغائمتان ثم صاح:

- شرشارة؟! .. وكتاب ا هو شرشارة ولا أحد غيره !

وسرعان ما فتح الباب وهرع إليه فاتحا ذراعيه في ترحيب ظـاهر وخـوف بـاطن فتعانقا، وصب شرشارة حتى انتهى ثم سأله:

- أين لهاوبة ؟ .. ما له لم يجيء للدفاع عن حيه؟

- لهاوبة !

- أين فتوتكم الجبان ؟

شهق العجوز رافعا رأسه عن رقبة نحيلة معروفة ثم قال:

- ألم تدر يا بني؟.. لهاوبة مات من زمان!

صرخ شرشارة من أعماق صدره وهو يترنح تحت ضربة مجهولة:

- لا !

- هي الحقيقة يا بني.

بصوت أقوى وأفظع من الأول:

- لا .. لا يا مخرف!

قال العجوز وهو يتراجع خطوات في خوف :

- لكنه مات وشبع موتًا ..

تراخت ذراعاه وتهدمت قامته، فعاد العجوز يقول:

- منذ خمسة أعوام أو أكثر..

- آه .. ما بال جميع الكائنات تختفي ولا يبقى إلا الغبار.

- صدقني لقد مات، دعي إلى وليمة في بيت أخته فأكل الكسكسي، ثم تـسمم هـو وكثيرون من أعوانه، ولم ينج منهم أحد.

آه .. إنه يتنفس بصعوبة كأن الهواء استحال طوبا. وهو يغوص في أعمـاق الأرض ولا يدري ماذا بقى منه فوق سطحها. وحدج زهرة بنظرة ثقيلة خابية وتمتم:

- إذن مات لهاوبة ؟

- وتفرقت البقية من أعوانه إذ سهل على الناس طردهم..

- لم يبق منهم أحد ؟

- ولا واحد والحمد .

وصاح فجأة بصوت كالرعد:

- لهاوبة .. يا جبان .. لماذا مت يا جبان!

اندعر العجوز من عنف صوته فتوسل إليه قائلاً:

- هون عليك ووحد ا .

هم بالتحول إلى أصحابه في حركة متهاوية ولكنه توقف في فتور وعاد يسأل:

- وماذا تعرف عن زينب ؟

تساءل العجوز في حيرة:

- زينب

- يا عجوز أنسيت العروس التي أجبرني على تطليقها ليلة دخلتها؟

- آه .. نعم .. هي اليوم بياعة بيض في عطفة الجحش!

نظر إلى رجاله في انكسار وهزيمة. العصابة التي استنفذت عمره وماله وصبره. ها هو العمى يهبها للعدم. وقال بضجر:

- انتظروني عند الجبل.

تجمد نظره تجاههم وهم يختفون داخل القبور رجلاً في إثر رجل. هل سيلحق بهـم؟ متى يلحق بهم ولماذا؟! وهل يرجع من طريق الجوالة أو من طريق الخلاء؟

ولكن زينب . أجل زينب . من أجلها احترقت عشرون عاما من العمر. أمـن أجلهـا حقًا؟! لن تصل إليها فوق جبار منهزم كما رسمت. مات ولا جدوى من نبش القبور، ما أفظع الفراغ. وها هي في دالكنها. هي هي دون غيرها، من كان يتصور لقاء كهـذا اللقـاء الفـاتر الغامض الخجلان! وجلس على مقعد في قهوة صغيرة في حجم زنزانة وراح يرقـب الـدكان الغاص بالزبائن. ها هي امرأة غريبة ممتلئة لحما وخبرة وقد أنـضجت الأعـوام قـسماتها الساذجة. ملتفة بالسواد من الرأس حتى القدمين ولكن وجهها متشبث بقسط وافر من الوسامة. وهي تساوم وتناضل، وتلاطف وتخاصم، كامرأة سوق لا يمكن أن يستهان بها. هـا هـي إن أردت، وبلا معرة. بلا كرامة أيضا. فاتك إلى الأبد أن تقف فوق صدر لهاويـة وأن تـأمره بالطلاق، ما أفظع الفراغ. ولم يحول عينيه عنها لحظة واحدة. وانهمرت عليه الذكريات فـي غرابة وحزن وحيرة قاتلة. ولا فكرة عنده عما سيفعل. كم آمن بأنها كل شيء في الحياة ولكن أين هي؟!

وهبط المغيب كآخر العمر. وذهب الزبائن تباعا. وجلست في النهاية على مقعد قصير من القش المجدول وراحت تدخن سيجارة. قرر أن يلقي بنفسه بين يديها هربا مـن حيرتـه. وقف حيالها وهو يقول:

- مساء الخير يا معلمة.

فرفعت إليه عينين مكحولتين مستطلعة. ولم تعرفه فتابعت دخان سيجارتها متمتمة:

- طلباتك؟

- لا طلب لي.

أعادت النظر بشيء من الاهتمام المفاجئ فتلاقيا في نظرة ثابتـة. ارتفـع حاجباهـا وانحرف جانب فيها في شبه ابتسامة.

- هو أنا !

- شرشارة !

- هو نفسه ولكن بعد عشرين سنة !

- عمر طويل

- كالمرض

- حمدا على سلامتك، أين كنت ؟

- في بلاد ا .

- عمل وأهل وأبناء ؟

- لا شيء .

- وأخيرا رجعت إلى شردلحة.

- عودة الخيبة.

التمعت في عينيها نظرة ارتياب وتساؤل فقال بغضب:

- سبقني الموت!

تمتمت في غير ما ارتياح

- كل شيء مضى وانقضى.

وتبادلا نظرة طويلة، ثم سألها

- وكيف حالك؟

- أشارت إلى مقاطف البيض وقالت:

- كما ترى، معدن !

بعد تردد:

- ألم .. ألم تتزوجي ؟

- كبر الأولاد والبنات.

جواب لا يعني شيئًا. واعتذار واه كأنه مصيدة. ما جدوى العـودة قبـل أن تـسترد الكرامة الضائعة؟ ألا ما أفظع الفراغ. وأشارت إلى مقعد خال في زاوية الدكان وقالت:

- تفضل.

نغمة ناعمة كأيام زمان. ولكن لم يبق إلا الغبار. قال:

- في فرصة أخرى.

وتردد في حيرة معذبة ثم صافحها وذهب. لن تتكرر الفرصة. هكذا وجدت نفسك قبل عشرين سنة ولكن الأمل لم يكن قد قُبر. وكره فكرة الذهاب إلى الجبل من طريـق الجوالـة. كره أن يرى الناس أو أن يروه، وكان ثمة طريق الخلاء فمضى نحو الخلاء.

المئذنة

قصة : محمد خضير

كما لو كانت في قعر إبريق، وجدت أن عتمة السردات قد تخثرت باردة لذيذة حولها، وأن المروحة ما زالت تدور فوق صندوق الشاي الفارغ، والسقف قد ضاع، وابتعدت الجدران عنها، بينما أنبأها خدر عينيها المفتوحتين كمحارتين طريتين أنها ملقاة في برية تنتمي لعصر سحيق. وفي تمددها اللازمني المستقر، حيث أزاحت المروحة ثوبها قليلاً لأعلى، كان كدمية حشرت بأحلام قيلولة الظهيرة، وأنها بتنفسها البطيء الصعب إنما كانت تطرد للخارج نثار هذه الأحلام. ولفترة – ككل فترة تعقب القيلولة، والتي تشبه عبور قنطرة فردوس – استطاعت أن تزيح عنها أبخرة النعاس المعطرة بروائح النعناع والقرنفلات البرية التي تزهر في موج قصي، وأن تعود خفيفة ثانية فتعرف مكانها المنخفض الضيق كعلبة ثقاب، ثم لتنتبه إلى الأقدام التي تمر في الأعلى يأتي حفيفها من خلال نافذة السرداب العليا التي تمس الشارع الضيق.

عرفت أن العصر قد حل، أن هناك ثلاثة أو أربع ساعات كي يصل المساء.

إلى جانبها كان مكان زوجها فارغًا، وكانت وسادته الريش التي تحتل جزءه من البساط تستكين كقلب أبيض ترك ليشاركها قيلولتها واغتسالها في عتمة البرودة: متوحدة، مقذوفة خلف الأسيجة البشرية، وفي الأعلى حين تمر بها الأقدام دون انقطاع فكأنها تسمع ترجيع نبض الوسادة – القلب يشدها لحضور زوجها الخفي. كان زوجها كثيرا ما يتأخر في رجوعه حتى المساء حين يكون لديه عمل إضافي، ولكنها تحسه الآن محلقًا مع ذرات هواء السرداب، تحمل رائحته الأقدام الخاطفة كأجنحة لخفتها وحفيفها صوته وتنفسه، ينفرط ريشها ليستقر في الوسادة الناعمة بجانبها ويفيض فيغيظها ويبني لها عشًا يهدهدها كمهد ناعم يتأرجح يوما إثر ثوم وشهرا إثر شهر، سنة كاملة أُطعمت فيها حبلاً عسلاً وارتوت ماء عذبا حلوا – سنة كاملة حبست فيها تنتقل بين السرداب وغرف البيت، بين جدران من الريش تحجب عنها الأصوات المبهجة والحياة الصاخبة المتلاحقة، من دون أن تسمع الأقدام الأخرى المتلهفة التي كانت ترتقي السلم طيلة النهار لغرفتها البنفسجية: مئات من الأقدام كانت تدوس وجهها وشعرها وفخذيها لتحيلها هشيما آخر النهار – هشيما لا تقاوم لذته.

واستلبها شوق عارم للضوء الحميم، للأشياء المتعايشة في الضوء – لعري الأشياء: كم بدت عزيزة تلك الساعات الفاصلة عن المساء.

وحين نهضت، وبتلك الخطوات المغمضة الشيقة صعدت الدرجات وفتحت باب السرداب ثم أصبحت في طارمة حوش تسل حقًا هذه الفقاعات الوردية المتلاحقة في تحليقها

الشفاف كقلادة سحرية لا متناهية في الطول والتموج، وتوسلت كبلبل أطعم فلفلاً: "كلا. كلا". وتيقنت أن وسادة الريش (القلب الناعم) قد منحها جناحين طليقين ناصعي البياض. ومن دون أن تغسل وجهها، أسرعت لغرفتها وتوقفت أمام مرآتها بعد أن خلعت منامتها، واختارت من خزانة الملابس ثوبا امتلأ بتفاحات وقد قسمت كل تفاحة بلونين: أبيض وأسود. وحين أتمت ارتداء ثوبها خرجت لتغسل وجهها، ولما عادت أزاحت ستارة النافذة المطلة على الحوش وفتحت درفاتها فارتسم النور الخارجي للنهار على أرض الغرفة بشكل متوازي أضلاع متخلخل يشير أحد رؤوسه المدببة لفرجة قدميها، ولما كانت تقف في زاوية خزانة الملابس ومنضدة الزينة ذات الرف فقد ارتسمت في كلا المرآتين كجذع مثمر بتفاحات ماسية كثيرة ألهبها النهار العاشق بذراته الشبقة من خلال النافذة التي تواجه مرأة منضدة الزينة ومن الباب المواجه لمرآة الخزانة. وعلى جانبي النافذة كانت جواري السجادتين المعلقتين تبارك اشتياق القلب المدمر على مرآة منضدة الزينة، كما أن وغزلان سجادتي جانبي الباب كانت تشارك في رقصة التآلف على مرآة الخزانة، وإذا ما استمرت السجادات المعلقة تغدق حياتها المعتقة هذه من دون حركة للأمام أو للخلف، فهي ستعتقد أنها تنطلق كجارية بغدادية في ساحة صيد واسعة تطارد الشمس والغزلان الرشيقة. أكادت تبكي؟ كلا بالطبع: لم تستطع الجدران أن تحجب النهار من الدخول والانتشار كبهجة غامضة أو كفتوة عارمة اللذة والانسكاب – هذا فقط. وفي المرآة التي تواجهها، انبثقت عيناها الماسيتان كبيضتي لقلق – لقلق يبيض على مئذنة عتيقة. وتوسلت هامسة: "كلا. كلا". وحملت لصدرها الحلية الزجاجية التي صنعت شكل أبي بريص. وعندما اصطدم طرف دبوسها بلحم صدرها فجأة امتلكتها رعشة عتيقة الأثر، رعشة باردة مدنسة، وتركت الحلية تسقط من بين أصابعها لرف المنضدة حيث أحدث سقوطها صوتًا مكتوما حسبته مفرقعا وسط السكون السائل، غير أنها عادت فالتقطت الحلية وثبتتها لصدرها بإصرار مكبوت، وابتسمت للمرآة ابتسامة النمر المتخاذلة.

ومن الشارع الفرعي الذي يقع في طرفه بيتها، انحدرت للشارع العام وسارت مع حافة الرصيف. كانت الشمس هنا خافته وقد انكمشت في نهايات الأعمدة والجدران؛ والريح الساخنة التي تهب تمس بعجلة أوراق الأشجار على الرصيف، وتنثني لتفتح عباءتها وترفعها كشراع، مشيعة حول جسدها الجميل سخونة جافة. وفي وسط الشارع شاهدت سيارة رش الشوارع تقبل نحوها، تطلق للجانبي شاربيها الفضيين حتى إذا جانبتها قطع السائق أحد الشاربين ثم أطلقه حين اجتازها. وهبت على وجهها أبخرة القير المبلل؛ وكانت السيارات المتعاقبة المسرعة تسحب معها ألوانها المنعكسة في بلل الشارع، وكان ذلك يتم بسرعة حتى إنها لم تستطع متابعة انطباعات الألوان في عينيها فكانت تمتزج امتزاجا رائعا، وتنقطع

كأشرطة حريرية تلتصق بسواد القير الساخن؛ وخيل إليها أنها تسير على سطح موجة. جـف القير، وانتزعت دفقات الريح المفاجئة بعض أوراق الأشجار وأودعتها حافـات الجـدران أو رمتها تحت عجلات السيارات. كانت قد انعطفت في قطعة الـشارع المفـضية للكـورنيش، وأمامها كانت امرأة ضخمة تدفع عربة صغيرة يجلس فيها ثلاثة أطفال، وكانوا يتحركون من دون صوت، في موكب مقبض. كان الخط الذي يفصل بين الفيء والشمس، ينـصف أيـضا الحدائق المتسلسلة في وسط الشارع، حين اضطجعت على العشب الطري شله مـن الفتيـان الصغار، غير أنها ثبتت حدقتيها في نقطة أمامها، ربما كانت تقع في وسط النهـر الـذي لاح خلف أشجار اليوكالبتوس الحافة به.

سارت بمحاذاة الحافة الكونكريتية التي تفصل رصيف الكورنيش عن الشريط الأخضر الذي يحاذي النهر. كان النهر اللامع ساكنًا في الوسط حيث ترسو البواخر الكبيرة، غيـر أن الماء أسفل السفن الشراعية الراسية قرب الجرف، من دون أشرعتها، دائم التموج والتلون، أما الزوارق و (الدوب) التي تنزلق ببطء على الماء الباهت في الجهة البعيدة الخـضراء للنهـر فكأنها تسير على مياه عالم آخر. تدهورت الشمس، والآخرون يمرون بها أو تمر بهم، وعلى الرصيفين كانوا يخطون في مشية استعراضيه، تثيرهم أبـواق الـسيارات المتمهلـة وسـط الشارع، فهم دائمو الالتفات والتعجب. وسمعت أحد الرجال الذين مرت بهم يقول "آه!" فكـأن البعض ما زال يتذكرها. لكنها أيضا لم تكن تهتم بنظرات الجالسين في كازينوهات الـشاطئ التي تمر بمحاذاة أسجيتها، فقد تعودت طويلاً أن تبقر العيون المـشدوهة؛ إنهـا تـسترد الآن خطوات الثعاب القديمة؛ فهي الوحيدة التي تسير في الكورنيش، والمهرجان المتحرك يخـصها وحدها: من أجلها تزعق أبواب السيارات، والأوراق تحتك، والماء يتلون، والـشمس تهـبط، والآخرون يبتسمون – ستزهر تفاحاتها، لكنها قاومت الإغراء المفجع، وردت كنـسمة النهـر الرطبة: "كلا. كلا".

وحين أصبحت قبالة الحديقة العامة، عبرت الشارع، أطلت من سور الحديقة فوجـدت أن كل شيء فيه يختلط بشذرات السماء العمودية الهائجـة. وفـي ممـر الحديقـة الرملـي المرصوف المحفوف بالأشجار العالية استطاعت أن تلمح النافورة في قسم الحديقـة الوسـط، تتوهج مياهها باندفاعها للأعلى، وكان لصدى سقوط المياه في الحوض ذلك الحفيـف الخفـي لبزوغ القمر، وانبثاق الأزهار، وقدوم النعاس.

دخلت القسم الأوسط من الحديقة، وغار حذاؤها في العشب المبلل بنثار ماء النافورة، واندمجت مع شلة النساء والأطفال ترقب الماء. كانت أقواس المياه الفضية تـسقط بقطـرات كبيرة ذات ضجيج على صفحة الحوض المستطيلة الخضراء المتحركة بموجات مختلفـة ذات

اتساق متداخل، وبذلك كانت تهشم انعكاس الأشجار على سطح الحوض. أتـذكرها الأقـواس المائية بالتماع ما؟ بعين طازجة تتفرس عن قرب شديد في عري جسدها؟ أيـذكرها سـقوط الماء بشيء ما؟ بأقدام صاعدة؟ كانت نافورات المياه تنطلق من حافتي الحوض وتلتقي عنـد قمم الأقواس التي تشكلها ثم تتهافت نازلة، غير أنها لا تختل فـي التماعهـا وهـي تتفتـت. وأنصتت لرنة مويجات الحوض المتعانقة وإلى إيقاع النافورات المائية المنطلقة معا: القطرات المتساقطة متأخرة من رذاذ الأقواس على قدميها وذراعيها تنعشها، غير أن السقوط المتجمـد للمياه التي تهمي يثقلها بالهدوء.

وقال شاب وصل أخيرا للمجموعة الواقفة عن حوض المياه:

- إنها رائعة هذه المياه!

وقالت فتاة معه: - كم هي مبهجة !

وقال طفل : - آه يا جدتي، لو أستطيع السباحة تحت هذا الماء!

تطلعت نحوهم وكأنها انتبهت لوجودهم الآن فقط، واستدارت لتنصرف وحـسبت أن العشب الندي يمسك بقدميها، وأن قطرات الماء العالقة به قد تحولت لصمغ يلصق حـذاءيها، تحولت لمادة لزجة خانقة الرائحة. أنصتت، فظنت أن لسقوط المياه رنينًا نحاسيا صاخبا. وعند باب حديقة ا لنافورة لم تستطع مقاومة رغبتها التي تدوسها بحذائها، فالتفتت ثانية للخلف فألفت المياه وهي تلتمع، وهي تتقطع، وهي تنثال بصوت غامض، لها بريق خاطف، كبريق وهمهـا الفتي. اجتازت الممر، حتى أصبحت ثانية في الشارع. كانت السماء واسعة ذات أبعاد صامتة. ووسط الشارع أوقف أحدهم سيارته كي تعبر، ثم خطت مـع الرصـيف خطـوات أخـرى، فأدركت الباص الذي توقف ليحمل عائلة كثيرة الأطفال، وما كادت تصعد حتى تحرك الباص، وسمعت صوتًا رجاليا في اللحظة نفسها: "انتظري". تطلعت من الزجاجة الخلفيـة فـشاهدت رجلاً لا تعرفه يتطلع نحوها من الرصيف. جلست على مقعدها بين الأطفال وتنهـدت تنهـدة مسمومة.

تركت الباص عند ساحة يتوسطها تمثال (أسد بابل)، في نهاية الكـورنيش، وسـارت بمحاذاة نهر فرعي، وكان حذاؤها يصدر نقرا خافتًا على بلاطات الرصيف كان. كان النهـر المتفرع داكنًا بحشائشه الخضراء، كبطن شريرة. عبرت الجسر، وكأصبع باميـاء محتـرق، اندست في زحام السوق الرئيسية الجياشة. وأمامها كانت الرؤوس تتصادم مقذوفة، والأعين قد شكت جميعها بسلك طويل واحد. اتخذت الجانب محاذية المخازن والحوانيت، متعثـرة تحـت اللافتات العديدة. كم هم عديدون! كان تقذف باستمرار، وتتابعت عليها الوجوه المسرعة وهي جميعها تشبه وجوه الأحلام. وفي السوق الأخرى كان صراخ الباعة يجذبه كأنشودة سـماوية.

على الجانبين كانت العربات والأكشاك والزنابيل الكبيرة تعرض زخـارف ومبـاهج الجنـة الدنيوية، وفي مساحة تتوسع عندها السوق حيث شق شارع حديث يصالب الـسوق، نثـرت المعروضات بهوس آخاذ: الملابس المستعملة والآنية البلاستيك واللعب المتأرجحة والمجلات والعطور وأشياء أخرى مختلطة. توقفت عند بائع يدعو لبضاعته: "كل حاجه بثلاثين فلسا". أما الحاجيات المنثورة فكان خليطًا من الخواتم والحلي والسكاكين والأزرار وأشياء دقيقة متقطعة من أماكنها الأصلية فأصبحت عديمة الفائدة. انحنت فوق المشترين المقرفـصين واختـارت حلية من الخزف، دفعت ثمنها وانسحبت تلتفت وكأنها تخشى أحدا رآهـا تـشتري الحليـة، وانقذفت لوسط السوق فارتطم بكتفها أحد العابرين أدارها نصف دورة حتى كـادت تـسقط، وأرادت أن تطبع على وجهها ابتسامة النمر المتخاذلة، ووجدت نفسها تقول" أحتـاج لـبعض الشجاعة كي أستمر. كل هذا من أجل أن تستمر".

وكما لو تذكرت شيئًا ما، له طعم كل اللذات البشرية، اندفعت في زقاق يتفـرع مـن السوق، ثم إلى زقاق آخر، فآخر، وكأنها تسرع في قنوات رصفت بالأسفنج، وضمخت بعطر أزهار: من مكان ما، من عين خارقة النظر، كانت ترقبه مئات العدسات الدقيقة.

كان ملاذها المفقود – الملجأ المحشور بالقمامة – منزلاً عاليـا منقـر الطـابوق ذات فجوات تبرز أحشاؤها من أعشاش العصافير للخارج، وفي امتداد حافة الجدار العليا المثلمـة تتوالى كوى دائرية توازيها كأنفاق للهواء وزرقة السماء. إلى جانـب البـاب لـصق عمـود الكهرباء المخربش بكتابات الطباشير والقير الجاف، وضعت صحيفة القمامة، وحـين أطلـت فيها وجدتها خالية.

طرقت الباب الواطئ السميك الخشب، الثقيل كباب الجحيم، وانفتح الباب مـن دون أن يكون أحد وراءه، فقد كان يفتح بخيط يتدلى من الأعلى، فخمنت أن العجوز تنشر الغسيل على السطح، أو تفعل شيئًا آخر هناك. ولما أصبحت في الدهليز تأكدت من ذلك الهـدوء الغريـب الذي يحط في البيت. ولم يطل وقوفها كي ترى الامرأة العجوز الضخمة، الحذرة النظـرات، تهبط السلم: كان تسوداء داكنة كما لو صنعت من لحاء شجرة معمرة تتكدس بانفجار محموم.

صرخت كتلة اللحاء حين شاهدت الزائرة في الدهليز:

- أنت ؟ فتاتي الرصينة ؟ يا الهي الرحيم ! هل رجعت كالقطة التائبة؟

صعدت الزائرة الدرجات القليلة الفاضلة، وفتحت ذراعيها بآليـة، وأمالـت رأسـها للجانب، تفتح فمها كغور من شوق هائج، وقبل أن تصل بدرجة من الامرأة الضخمة، أحاطت خصرها بذراعيها، وأراحت رأسها على البطن البارز العاصي، ورددت بكسل متعمد:

- إنني هنا أزور عشي المحرم .

كانت وهي تلصق رأسها على البطن الأزرق، كخنفساء تزحف على جدار لين، فـلا تميز أو ترى، لا تسمع خطواتها ولا تشم رائحتها، كانت كطائر الموت يهوم حـول ضـحيته للمرة الأخيرة قبل أن ينشده أنشودة الموت القبيحة المقاطع.

وقالت قطعة اللحاء:

- كيف؟ كيف؟ لقد سلبك ذلك الفتى، وعرفت أنك لن تنسي بيتك الأول، أيـن هـو؟ أسمح لك أن تأتي هنا؟

وتركت الزائرة البطن العاصية، واتكأت على جدار السلم، وقالت:

- هو لات يعلم. إنه يتأخر بعض الأيام عن المجيء من العمل حتى المساء. ولكني لا أسمع صوتًا هنا؟ أين الأخريات؟

- تركت أحلام البيت . وجدت مكانًا أفضل.

- وهل تزوجت سميرة ؟

- ماذا ؟ كلا. إنها عاقلة. ولكنها اضطرت لدخول المستشفى. لقـد تـضاعف ألمهـا القديم. ذاك الذي..

- أعرفه. نادي على حسنه. حان الوقت لأراها. أهي هنا؟

- أجل. تلعب في الحوش.

رفعت الامرأة الضخمة صوتها:

- حسنه. أمك تريد أن تراك. إنها هنا.

كانت (حسنة) بسبع سنين، تمص أصبعها، كشوكة بريـة. وكـان شـعرها منثـورا كأغصان ميتة، تعلق به فراشه من النايلون،كقملة خضراء ذات أرجل متوازية عديدة تمـسك بالشعر، ولم تدعها الزائرة تصعد السلم، بل هبطت للمجاز واحتضنتها ورفعتهـا لـصدرها، وقالت كالمسحورة:

- يا روحي. أنهكك الظلام. كنت تقفزين حتى السماء وأراك الآن كعقـب سـيجارة ممصوص حتى نهايته. غني لأمك تلك الأغنية.

وبكت الصبية ترفض، فقالت الزائرة:

- قليلاً.

- لا أقدر يا أمي. نسيتها. لقد مر وقت طويل.

كانتا العزيزتين القميئتين، المتورمتي القلب، كانتا همستين فـي الزاويـة، تتـرددان وتنقصفان، وتحترقان كالريش، مصدوعتين كزجاجتي عطر كريه، نسيجين من خيوط رفيعـة متكورة، رطبتين بسائل حامض أزرق، شديد الزرقة، كانا رطبتين. كانت تدور بالصغيرة في بطء، قالت لها:

- إنني أهدهدك كما لو كنت صغيرة للأبد لا تحس بما يجري حولها وبعيـدة عـن الدناءة. لست قبيحة القلب مثلك. ولو كانت لي ذراعان من الذهب أو حتى من الحديد لـدرت بك حتى نهايتي.

وقالت الامرأة الضخمة على السلم: كفا عن الدوران. وقبل أن تسكن الحوريتان، كانتا كشريط يلتف حول نفسه دون أن يدرك طرفه. وقالت الزائرة:

- كأني على قرص رحى يدور.

ووضعت الصبية على الأرض، وأعطتها قطعة نقود، طالبة منها أن تخرج لتـشتري شيئًا، فركضت الصبية للخارج بأرجل من طين يابس، وعندما غابت الصبية صـعد الزائـرة السلم ثانية، وقالت:

- غنه لا يعرف أن لدي ابنه هنا. ولكني سأخبره بذلك فأنا أريدها أن تعـيش معـي. حسبت أني حين أتركها لديك فإني سأنفض يدي منها وسأنساها، فهي ليست ابنتي تماماً. ولكن من الصعب نسيانها كما يبدو. ربما سأقدم لآخذها منك الأسبوع القادم.

كانتا ضجرتين، وهما تقفان لا تنظر إحداهما للأخرى، كما لو فرض عليهمـا تأديـة وضع مخجل. وقالت الامرأة الضخمة:

- أأنت في راحة معه؟

- أجل.

- لا تكذبي. أعرفك زهرتي كما لا أعرف فتاة أخرى. ستذبلين ولن تجنـي غيـر الحسرة. لا أريد أن يذبل قلبك هكذا.

ورفعت الزائرة هذا الرثاء بهزة متعبة من رأسها، وحركت يدها لأعلى:

- تلك الغرفة، أريد أن أراها.

- غرفتك؟

وأجابت الزائرة برأسها، فقالت الأخرى:

- إصعدي. إنك عاقلة أيضا.

تبعتها تصعد السلم، كسلم من مطاط يرتخي بها كلمات اجتازت درجة منـه. كانـت الغرفة مرتجة بقفل رصاصي على شكل قلب – قلب متحجر يحوي طهارة لا تتبدد ولم تلوثها الدماء السوداء النازفة من شقوق غشاء الجسد، غشاء الأعـضاء المرضوضـة، والرغبـات المذبوحة التي تنفجر وتنمو مع نقاط الزمن المتحولة المتسلسلة دون هـدوء أو عـدد: حـين فارقتها طهارتها سكنت هذا القفل. وبدورة واحدة حاسمة، فتحت اليدان المسراوان المصقولتان القفل بمفتاح مشكوك في سلسلة مفاتيح أخرى، وكانت كيدي سجان خبيرتين. دار الباب عـن كهف النساء. ولونت الغرفة أشعة بنفسجية انعكست عن الجـدران ا لتـي كانـت غامـضة البنفسجية، كبنفسجية شفاه احتقنت بالشهوة أو كباطن حبة عنب سوداء، أما السقف والجوانـب السفلى فصبغت بالأبيض. وتقدمت كفتاة لم تر نور العالم، نحو النافذة التي تنسدل عليها ستارة حمراء، ودارت مع جدران الغرفة. وتبطأت في فراغ الغرفة موجات حرارة خانقـة، وقالـت الزائرة، كالمسحورة:

- إنها لم تتغير. إني أسمع الأصوات القديمة تحييني ولكني لست كما كنت..

والتفتت للامرأة الضخمة:

- صدقيني .. لست كما كنت..

قالت الامرأة الضخمة، وكانت تقف في دائرة الوسط، كالجنية:

- لا تقولي ذلك. إنك تقفين على أرض ثابتة.

كانت أرض الغرفة مرصوفة بالأسمنت النظيف:

- إنها تدور بي.

وقالت الامرأة الفريدة – سوداء القلب:

- إني أدعوك مرة أخرى. حققي لمعتك أمنيتها. أتأتين لقربها، بدلاً من أن تأخـذي ابنتك تعالي لتعيشي معها ثانية.

لامرأة الظلام عينان بلون الأسمنت، أو هكذا تبدوان حين يغزوهمـا لهـب الـشوق المتوحش، تشعلان كاللعنة. وقالت الزائرة، وقد بدأت تعرق:

- كلا. كلا. انتهى ذلك الزمن الأول.

- أنا أعرف كيف تقضين أيامك. إنك تأكلين قلبك.

- ذهبت بعيدا. أليس الأمر كذلك.

وتقدمت النار السوداء، تنساح قطرات مسرعة على خدها المتغضن، ولمـست كتـف الزائرة، ولكن هذه نفضت كلها بذعر:

- إنني أمقت رائحتك. ليس الأمر كالسابق.

صمتتا، وكانت الزائرة متبعة كأنها بلغت برحلتها نهاية أيامهـا، وشـاهدت نفايـات هرمها، واستحالت لروح سائلة غير مستقرة. قالت:

- لنصعد إلى السطح الأعلى.

- لماذا السطح؟

- وماذا تظنين جئت أفعل؟ أنا أتفقد أمكنتي ولم أقدم من أجل واحد.

من السلم الثالث نفذتا إلى السطح المكشوف، وهناك كانت الشمس تسرع هابطة خلف البيوت. دارت مع سور السطح ترقب سطوح البيوت الواطئة وقد نصبت الناموسيات عليهـا. ووسط السطوح، في انحراف قليل عن الغرب، انتصبت مئذنة عالية، تركت الشمس الواهنـة على زخارفها المقشطة الأتربة دفقًا من نثارها البرتقالي. ومع أنهما ليستا قريبتين من المئذنة، لكن كان باستطاعتهما رؤية عش اللقلق الضخم على رأسها. غير أن العش كان مهـدما وقـد سقط جانب منه على رأس المئذنة.

وقالت الزائرة:

- العش متهدم.

- إي.

- ذاك غريب. كان يعود لعشه في مثل هذه الساعة من كل غروب. كنـت أرقبـه وهو يحط ف يعشه وكنت أحس بارتياح تام بعد تعب النار، كان اللقلـق معتـادا على صوت الأذان.

- ولكنه هجر عشه وخبربه بعد تركه.

- كنت أحسب أن أمكنتي القديمة ستبدو جميلة في عيني ثانية وأنها ستعيد لي بعض طمأنينتي. وكم أنا واهمة الآن! كم يبدو كل شيء موحشًا الآن! وحتـى المئذنـة ليست كما كانت، فقد هجرها لقلقها الذي سكنها طويلاً.

كانت الرياح تعبث بالجانب المهدم من العش. وقالت الزائرة:

- سأنصرف الآن.

- الآن ؟

- سيعود من علمه فيفتقدني. أتدرين ماذا يحدث لو افتقدني؟

وأخرجت ورقتي نقود من محفظة جيبها الصغيرة وسلمتها للامرأة الضخمة، وقالت:

- هذان ديناران من أجل رعاية حسنة.

عبر السلالم الثلاثة، كان أذان الغروب المنطلق من المئذنة، يتابعها كصوت الـ رب، وهي تسرع لتغادر بيت الضفدعة.

* * *

بالأمس حلمت بك

قصة بهاء طاهر

-١-

أذهب إلى العمل الصبح، وأعود في المساء للبيت.

يحدث هذا خمسة أيام في الأسبوع، يحدث هذا في مدينة أجنبية في الشمال. حين أنزل في الصباح كثيرا ما أجد على محطة الأتوبيس فتاة شقراء في خدها طابع الحسن، بمجـرد أن تراني قادما من بعيد تحول وجهها للناحية الأخرى. لا تنظر في وجهي أبدا مهما طال وقوفنا.

وعندما أعود إلى البيت في المساء أفتح التليفزيون وأغلقه وأفـتح الراديـو وأغلقـه وأتجول قليلاً في الشقة الخالية. أعدل أوضاع الصور على الحائط والكتب في الأرفف، أغسل صحونًا، أكلم نفسي في المرآة قليلاً. يتقدم الليل.

وفي معظم الليالي يكلمني في التليفون صديقي كمال الذي يسكن في مدينـة أخـرى. يسألني هل هناك أخبار؟ أقول ليست هناك أخبار، فيشكو أحواله قيلاً وأشكو أحـوالي قلـيلاً، وأخيرا يتنهد ويقول ربما أطلبك غدا.

بعد فترة أنام. غالبا ما يحدث هذا وأنا أقرأ.

في هذا الأسبوع أهداني فتحي، زميلي في العمل كتابا عن الصوفية. كنـا قلـة مـن العرب نعمل في مؤسسة عربية في هذه المدينة ولكن رئيس المؤسسة ومعظم العـاملين فيهـا كانوا من الأجانب. في هذه الظروف أحب فتحي الصوفية. ولما كنت عائدا إلى البيـت فـي المساء بدأت أقرأ الكتاب في الأتوبيس. قرأت قليلاً إلى أن قال الكاتب أن الروح تغادر الجسد في بعض الأحيان وتقوم ببعض الجولات. يحدث ذلك بالليل أثناء النوم وإن لم يكـن شـرطًا. تلتقي ا لروح أحيانًا بأرواح شريرة وأحيانًا بأرواح طيبة، يحدث اتصال.

شعرت بالخوف وأغلقت الكتاب.

سألني جاري في الأتوبيس ما هذه اللغة؟ وعرفت أنه غريب مثلي لأن أهل هذا البلـد لا يكلمون أحدا. وعندما رددت عليه قال لغة طريفة. معظم الحروف تكتب تحت السطر. قلت له أنني لا أفهم فأمسك الكتاب وفتحه وأشار إلى الراء والواو والزاي وإلى الميم والعين والحاء في أواخر الكلمات. أشرت بانتصار إلى الألف والباء والدال والطاء. قال ولكن عندما تنظـر إلى الصفحة تلاحظ أن معظم الحروف تحت السطر. سألته عن معنى ذلك فقلب كفيه.

عندما وصلت إلى البيت طلبني كمال في التليفون مبكرا وسألني عن الأخبار قلت لـه عن الجولات التي تقوم بها الروح وأن معظم الحروف تكتب تحت السطر. سكت قلـيلاً ثـم سألني الجو بارد عندكم؟ قالت نعم، فقال عندنا يسقط الثلج. ثم سألني فجأة، كيف تتجول الروح أين تذهب؟ قلت لا أعرف وفي الغالب لن أقرأ الكتاب. قال هل يمكـن إذن أن ترسـله لـي بالبريد؟ فوعدت أن أفعل ذلك.

في الصباح ذهبت إلى العمل. كنت سريعا ونشيطًا لأقاوم البرد، ولكـن فـي محطـة الأتوبيس كانت الشقراء هناك وحولت وجهها. دهشت من نفسي لأنني أهتم بذلك وقلت ملعون أبوها.

كان كتاب الأرواح لكي أرسله بالبريد. ولما ركبت الأتوبيس قلت لنفسي أنـه ربمـا كانت المسألة عادية، وربما يجب أن اقرأ صفحة أو صفحتين لأعرف كيف تتجـول الـروح وماذا تفعل ولكنني قاومت ذلك. وبينما كنت في الأتوبيس بدأ الثلج فجأة. سقط في البداية مثل قصاصات عشوائية متطايرة من الورق الأبيض ثم أصبح غزيرا وكثيفًا وغلق العالم خـارج الأتوبيس بستارة متحركة من نمنمة بيضاء لا نهاية. برغم ذلك نزلت في محطة مكتب البريد. وضعت الكتاب تحت معطفي حتى لا يبتل وجريت حتى المكتب ولكن في خطوات محـسوبة لكي لا تنزلق قدمي في الثلج الناعم. وقبل أن أدخل المكتب توقفت لأنفض الثلج عن شـعري وعن معطفي. اصطدم بي شخص من الخلف. التفت، وكانت هي فتاة المحطة التقت نظراتنـا لثوان وتمتمنا في نفس الوقت بالاعتذار ثم تخطتني واندفعت إلى المكتب. وقفت فـي طـابور قصير أمام شباك تسجيل الرسائل الذي لم يفتح بعد. وعندما فتح الشباك رأيتها تجلس خلفه بعد أن خلعت جاكتتها الصوفية. كان شعرها الأصفر مقصوصا حتى رقبتها ومفروقًا في الوسـط تتدلى منه خصلة مصففة بعرض الجبين، وكان ذلك وطابع الحسن في خدها يعطيان وجههـا المستدير الجميل شيئًا من الطفولة. وجاء دوري فسلمتها الكتاب. وتطلعت لثوان بدهشة علـى غلافه بزخرفته المذهبة ثم تجمدت ملامحها مرة أخرى على عادة أهل البلد حـين يعملـون. وضعت الكتاب على ميزان وقالت لي عن الثمن. لم تنظر في وجهي.

كان الثلج ما يزال غزيرا عندما خرجت. فرش الأرصفة بالفعل وكسا أسقف السيارات الملونة التي كانت تسير ببطء بغشاء موحد رقيق. لم تكن معي مظلتي فوقفت أحتمي من الثلج في مدخل مكتب البريد. بدأت أقلق لأنني تأخرت عن موعد العمل ولكن لم يكـن هنـاك مـا أستطيع عمله في هذا الجو. جاء عبر الطريق رجل يعدو ووقف إلى جانبي وهو يلهـث وراح ينفض الثلج عن ثيابه، وحين انتهى وضع يديه في جيبي معطفه وأخذ يزفر الهواء دخانًا مـن فمه وأنفه. كانت السيارات تمر أمامنا بطيئة ترسم إطاراتها شريطًا اسود منقوشًا وسط الـثلج

في إسفلت الطريق، فاندفع الرجل ورفع إبهامه لعدة سيارات لكن أحدا لم ينظر إليه. رجع إلى المدخل وقد تكوم عليه ثلج جديد ثم نظر إلي بشيء من الغضب وقال أنت أجنبي، أليس كذلك؟ هززت رأسي فقال عندكم أوغاد بهذا الشكل؟ لا يتوقفون حتى ع هذا الثلج؟ قلت عندنا شمس. سألني وما الذي جاء بك إلى هنا؟ أشرت بأصبعي على السماء فضحك.

في المكتب قال لي رئيسي الأجنبي وهو يلوح بيديه "شوية.. شوية" وكان يعتقد أن هذا يعني بالعربية أنني جئت متأخرا. قلت أن هناك ظروفًا تحدث. ولكنه كان سعيدا لأنـه تكلـم بالعربية ولأنني فهمت. سألني عن صحتي، هل هي جيدة، فقلت نعم. وعندما قابلـت فتحـي سألني إن كنت قد قرأت في الكتاب، قلت لا. هز رأسه في حزن وقال خسارة، روحك شفافة. ثم دفع سبابته في صدري وقال يمكن أن ينبت بستان في صدرك. قلت له إن صدري مثقل بما فيه الكفاية فقال في هذه التربة ينبت البستان. دفعت سبابتي في صدره وقلت يكفي بستان واحد في المكتب وانصرفت عنه.

في المساء عدت إلى البيت.

كان الثلج على الرصيفين عاليا يمتد بساطًا ناعما ولامعا على جانبي الطريق الأسـود المغسول، وكان يصنع من أغصان الأشجار العارية من الأوراق ثعابين بيضاء متعرجة وينقط أوراق الأشجار القليلة التي تحتفظ بخضرتها بزهور منيرة. كان هناك الدفء الذي يعقب الثلج وسكون. في البيت لم أفتح التليفزيون. نظرت من النافذة وكان الثلج في كل مكان، والسيارات المحاذية للرصيف قببا بلا معالم. كان صمت وحزن فجلست أتأمل حالي.

عندما طلبني كمال في التليفون قلت له ن الثلج قد وصل فقال لي أن هناك ثلجا يغمر روحه. سألته عن السبب فقال إنه اكتشف أنه مرت عليه عشر سنين وهو يعمل في بنوك هذه البلادة، وقد تزوج واحدة من البلد طيبة وجميلة، وحصل على الجنسية فيها والناس تحسده لذلك ولكنه تعيس جدا. سألته مرة أخرى عن السبب فقال أليس عمل البنوك نوعا من الربا؟ هنـاك شيء قلق في ضميري. قلت له ألا يهتم وإنني أرسلت له الكتاب في البريد وإذا كانت روحـه شفافه فسينبت له بستان في صدره. ضحك وقال حرارتي مرتفعة لأنني تعرضت للبرد وأكلت زبدة بالثوم وأظن أن روحي الآن كثيفة. قلت له خذ حبة أسبرين ونم.

في الصباح لم أذهب إلى العمل.

كان ذلك يوم السبت، لكنني صحوت ف ينفس الموعد كأيام العمل وأخذت وأنـا فـي الفراش أرتب في ذهني الأشياء التي سأفعلها. سأشتري خبزا وأكلاً يكفيني بقية أيام الأسبوع. سآخذ ثيابي للمغسلة. في المساء سأذهب على السينما. قبل ذلك سأكلم كمال في التليفون لأسأل

عن صحته ولأقول له إنني لن أكون في البيت هذا المساء. وعدما استقر رأيـى علـى ذلـك نهضت من الفراش.

نظرت من النافذة وكان الثلج كما هو، لكنه فقد بريقه. ووسط الرصيف ان هناك ممر موحل منقوش بآثار الأقدم يشق الثلج المتصاب، وتحت الرصيف كانت أكوام أخرى من ثلـج موحل كسحها الكناسون في الليل من وسط الطريق، وقدرت من طريقة ليس المارة القليلـين ومشيتهم برؤوس محنية وأيديهم في جيوب معاطفهم أن البرد شديد.

تدثرت جيدا قبل أن أنزل ولكنني كنت أعرف أنه لا عـلاج لأهـم شـيء: الأنـف والأذنين، وأحيانًا أرفع الكوفية حتى أنفي لكنني أشعر باختناق واشعر أيضا بالبرد في رقبتي. في الظروف العادية يفيد المشي السريع أو الجري، ولكن هذا مستحيل مع وجود الثلج علـى الأرصفة. بالرغم من ذلك كان لا بد من النزول، ففوضت أمري إلى ا ومن قبيل الاحتيـاط لبست جوربين ثقيلين. قررت أن أبدأ بالمغسلة فحملت ثيابي في كيس ونزلت.

كانت تلك المغسلة محلاً للخدمة الذاتية وفيها حوالي عشر غـسالات. تـضع نقـودك وثيابك وصابونك في الماكينة وتنتظر إلى أن تنتهي أو تنصرف ثم تعود في موعد الانتهـاء. وفي المحل موظفة وحدة تراقب سير الأمور وتبيع الصابون في أكواب لمن ليس لديه. وعندما دخلت كانت كل الغسالات مشغولة وهناك سيدة عجوز من أهل البلد تجلس منتظـرة علـى كرسي وإلى جوارها كيس ثيابها. جلست أيضا على مقعد خال أنتظر، ولكن تيارا خبيثًا كـان يتسرب من الفتحة الرفيعة بين ضلفتي الباب الزجاجي فقمت وأخذت أتجول بـين الغـسالات. رحت أنظر إلى عيونها الزجاجية الدائرية محاولاً أن أفهم من طريقة خض الثيـاب ودرجـة نظافتها أيها أوشكت أن تفرغ. من مكاني سمعت السيدة العجوز تقول بصوت حاد سـآخذ أول غسالة تنتهي. لم أنظر إليها وواصلت تجولي بحثًا عن الدفء.

دخلت لفحة من الهواء البارد ودخل معها رجلان إفريقيان يحمل أحدهما كيسا مملوءا بالثياب والآخر كيسا فارغًا. كانا يتكلمان لغتهما ويضحكان. توجها إلـى إحـدى الغـسالات وكانت قد توقفت عن العمل بالفعل فأدار أحدهما زراري التجفيف ووقفا ينتظران.

مرة أخرى قالت السيدة العجوز بصوتها الحاد المرتفع سآخذ أو غسالة تنتهي كانـت نحيلة طويلة الرقبة، لها عينان ملونتان خاملتان، حدقتاهما دائريتان وماديتان في جـوف كـل منهما دائرة كستنائية صغيرة. وكان وجهها المعروق يلمع كأنه مدهون بالزيت.

التفت إليها الإفريقي الذي يحمل الكيس الملآن وقال لها بلهجة رقيقة حضرت هنا مع صديقي من قبلك يا مدام. واتفقت مع الآنسة أن آخذ غسالة عندما ينتهي هو. قال هذا وأشـار للفتاة التي كانت تجلس إلى منضدة صغيرة فهزت رأسها تؤمن على ما قال.

وقفت السيدة وتحركت نحو الفتاة وقد اتسعت عيناها واحتقن وجهها وقالت ما معنـى هذا؟ أنتظر كل هذا الوقت ثم يأتي من يأخذ دوري، وزنجي أيضا؟

إحمرت عينا الأفريقي وتقدم منها خطوة وهو يقول بصوت خفيض:

- ماذا تقصدين بذلك؟

تراجعت خطوة وقالت – في هذا البلد نحن نحترم النظام، لسنا كالبلاد التي... قاطعها وهو ما يزال يقترب منها – لا يعنيني نظامك ولا بلدك، ماذا قلت؟

تراجعت خطوة أخرى وهي تقول – ماذا قلت؟ ألست بالفعل زنجيا؟

قال وقد أصبح وجهه في وجهها – نعم وأنا فخور بذلك فقولي ماذا تقصدين ؟ قالـت لك الآنسة إنني جئت قبلك فما دخل زنجيتي بذلك؟ قولي ماذا تقصدين.

جلست مكانها فجأة وقالت بصوت يكاد لا يسمع – لا شيء.

فجأة مال الإفريقي بجذعه إلى الخاف وأخذ يقهقه وهو يقول – إذن أنـت لا ينقـصك الأدب وحده ولكن الشجاعة أيضا. الأدب الشجاعة ...

جذبه صديقه من يده وهو ما يزال يقهقه وأخذا مرة أخـرى يتكلمـان ويـضحكان، فانفجرت ا لعجوز مكلمة لا أحد:

-وعلى العموم فأنا لا أحب أن أستعمل هذه الغسالة؟

قال الإفريقي الذي كان يجمع ثيابه من الغسالة ويضعها في كيسه متظاهرا أنه يبكي – ياللأسف.. سأحزن جدا لذاك.

نظرت السيدة للفتاة التي تجلس خاف المنضدة وقالت لها – أرأيت ؟

قالت الفتاة وهي تتطلع للسقف – لا شأن لي بذلك.

التفتت العجوز تبحث عن شخص آخر تكلمه لكنها لم تجد سواي فأدارت وجهها نحـو الباب الزجاجي وهي تتمتم وتهز رأسها – ماذا جرى لهذا البلد؟ ماذا جرى لهذا البلد؟

بعد أن انتهيت من غسل ثيابي، خرجت متجها إلى المتجر لأشتري أشياء الأسـبوع. كان وجهي ملتهبا عندما خرجت من المغسلة، ومضت مدة قبل أن أشعر بالبرد واضطر على ربط الكوفية حول أنفي.

وفي المتجر بينما كنت أجمع علب الصلصة والشاي والسكر قابلت فتاة مكتب البريد. كانت تدفع أمامها عربة فيها باقة ورد وعلب صابون وخضراوات. ولما التقينا تطلعـت إلـي وعلى فمها ابتسامة مترددة، فأدرت وجهي.

في البيت طلبت كمال في التليفون. سألته عن صحته فقال إن الحرارة هبطت ولكنه ما زال يشعر بدوار. سألته إن كان الكتاب قد وصله فقال إنه تسلمه الآن وسيعيده إلى بعد أن يقرأه. قلت له إنني لا أحتاج إلى الكتاب ولا إلى أي أرواح طيبة أو شريرة ويكفي أشرار البشر. حكيت له ما دار في المغسلة، وكنت منفعلاً بعض الشيء لكنه رد بهدوء وقال ما أهمية ذلك؟ أنا أعيش هنا من سنين وأعرف كيف ينظر أهل البلد إلى الأجانب لكنني لا أهتم بذلك أبدا. أعتبر أنني أعيش في صحراء وأن شقتي خيمة. خارج العمل لا أتعامل مع أحد أبدا ولا أعتبر أن هناك بشرا. هذا هو الحل المثالي معهم وليست هذه هي المشكلة. قلت له إذن ما هي المشكلة؟ فقال نحن. المشكلة في داخلنا لكني لا أعرفها. أبحث عنها طول الوقت لكني لا أعرفها. هل تعرف في تفسير الأحلام؟ قلت أجرب. قال بالأمس حلمت أنني قابلت معاوية بن أبي سفيان وأنني كنت أتوسط عنده للصلح مع سيدنا الحسين فغضب معاوية وقال ضعوه في السجن مع طه حسين، لكنني استطعت أن أهرب وركبت تاكسي فوجدت نفسي في ميدان العتبة. قلت لكمال إن الخلاف كان مع زيد وليس مع معاوية. فقال لي بشيء من الغضب هو حلم أم حصة تاريخ؟ ماذا تفهم منه؟ فكرت لكنني لم أفهم شيئًا. قلت له ماذا كنت تفعل قبل الحلم؟ قال كنت أتمرن على الآلة الكاتبة الإفرنجية. قلت هل يلزم هذا لعملك؟ قال لا، ولكنه شيء مفيد. قلت له إنني أستطيع أن أفسر الحلم فقال لا يهم، هل عندك أخبار قلت لا.

في المساء ذهبت إلى السينما. كان الفيلم لاترافياتا. وقفت في المدخل أنتظر خروج الحفلة وأحتمي بدفء الرخام. كنت أتفرج على صور الفيلم، أرى كيف تصور المخرج غادة الكاميليا. وكانت كما أحلم بها نحيلة، جميلة، ذات عينين سوداوين واسعتين. سمعت صوتًا من خلفي هل تسمح؟ التفت وكانت هي مرة أخرى بطابع الحسن في خدها. كانت تمسك سيجارة وتقربها من فمها وقالت هل تسمح أن تشعل لي السيجارة، كانت تلبس بلوزة بيضاء من الصوف الثقيل عالية ا لرقبة وبنطلونًا وبدا وجهها الخالي من المساحيق متوردا جدا ومرتبكًا. كانت طفلة أكثر من أي وقت وبدا لي غريبا أنها تمسك سيجارة، ابتسمت لها وأنا أخرج الولاعة فقالت يبدو إننا نلتقي في كل مكان. قلت المدينة صغيرة. قالت اسمي آن ماري. قلت لها عن إسمي، ابتسمت وهي تحرك السيجارة بين أصابعها بسرعة. وقالت قررت أن أواجهك. قلت لها بدهشة هل نحن في حرب؟ فقالت لا، لا تهتم. هل ستدخل الفيلم؟ قلت نعم. قالت تحب لاترافياتا؟ قلت اعتدت أن أسمعها في أوبرا القاهرة. سألت في القاهرة أوبرا؟ قلت كان. استمرت تحرك السيجارة بين أصابعها في عصبية ثم قالت هل لديك مانع أن نتكلم قليلاً بعد الفيلم؟ قلت سأكون هنا.

بعد الفيلم كانت موسيقى فيردي تملأني وذلك الحزن الرقيق الذي عرفته من أول مرة قرأت فيها غادة الكاميليا والذي يعاودني كلما شاهدت قصتها. وكانت مع آن مـاري إحـدى صديقاتها عندما خرجت من الفيلم. عرفتني بها فتطلعت إلي بفضول ثم صافحتني وانصرفت. سرنا في الطريق البارد الذي كاد يصبح خاليا بعد أن تفرق الخارجون من الفيلم. وكانت غادة الكاميليا لا تزال تملأني.

قالت تبدو حزينًا.

قلت نعم.

فقالت وأنا أيضا. تذكرت بيتًا من الشعر يقوله هاملت عن الممثل الذي يبكـي علـى مأساة بطلته، من تكون له ومن يكون لها حتى يبكي عليها؟ ثم راحت تهز رأسها وتقول: مـن تكون غادة الكاميليا لنا ومن نكون لها حتى نحزن عليها كل هذا الحزن؟

قلت – أكثر حقيقية من الناس الحقيقيين.

وغلبني البرد فسألتها – هل تقصدين مكانًا محددا؟

قالت – لا .

فجلسنا في أقرب مقهى.

كنا نجلس متقابلين إلى منضدة صغيرة وأمامنا كوب الشاي الساخن فقلت لهـا وأنـا ابتسم- ها أنت تواجهينني، فما هي المسألة؟

ابتسمت هي أيضا وقالت – كان الأمر يحتاج إلى شيء من الشجاعة هذا كل شيء. لم أتعود أن أتكلم إلى الجانب. ثم أضافت بسرعة أقصد الأشخاص الذين لا أعرفهم.

ضحكت ضحكة صغيرة وقلت – أنا لست خجلاً لأني أجنبي.

فانحنت على كوب الشاي وقد أحمر وجهها وقالت – بالطبع. بالطبع. ولماذا تخجـل؟ ثم رفعت رأسها ونظرت إلى وازداد وجهها احمرارا وهي تقول – أرجوك ألا تسيء فهمـي. كان أبي قسا بروتستانتيا وقد علمنا أن نحب المسيح وأن نحب كل الناس في المسيح. أنا.. أنا لست كالآخرين.

قلت – هذا واضح. ولكن ألا تهتمين قليلاً لأن هؤلاء الزبائن يراقبونك وأنت تجلسين مع رجل أجنبي، ورجل ملون ايضا؟

قالت وهي ما تزال تثبت عينيها الزرقاوين في وجهي:

- مطلقًا . ثم أضافت بصوت خافت – وهذا ما يحيرني.
- ما هو؟

- شيء يحدث. لا أستطيع أن أصفه. ربما تستطيع أن تساعدني.

سكت وبدأت أرشف الشاي منتظرا أن تواصل الحديث ولكنها توقفت عن الكلام أيضا وبدأت تشرب الشاي في صمت وهي تثبت نظرتها في المنضدة التي تفصل بيننا.

ثم قالت فجأة بصوت خفيض وكأنها تبذل جهدا للكلام – أرجوك إن شئت أن تحدثني عن نفسك. من أنت؟ من أين؟ أنا كما ترى من هذا البلد. أعمل في مكتب البريد. مـات أبـي وأعيش مع أمي. أحب السينما وأحب الموسيقى والقراءة. فمن أنت؟ ماذا تفعل هنا؟

قلت لها من أنا وماذا أعمل هنا.

قالت – وذلك الكتاب الذي أرسلته من عنـدي بالبريـد. ذلـك الكتـاب ذو الغـلاف المزخرف، ما هو؟

- كتاب عن الصوفية. صعب أن أشرح لك. أناس يعتقدون أن القلب هو الذي يفهـم لا العقل. يمرنون أرواحهم لكي تصفو قلوبهم.
- مثل الرهبان؟
- ليس تماما. ولكني في الواقع لا أستطيع أن أشرح.
- لم أقرأ كتبهم ولا افهمهم كثيرا.
- وأنت ما هي أفكارك؟

سكت.

استأنفت هي الكلام وقالت – في وقت من الأوقات تمنيت أن أعتنق الكاثوليكيـة وأن أصبح راهبة. أحببت أيضا القديس فرانسوا الأسيسي الذي كان يحب الفقراء والمرضى. فـي الواقع إني أحتفظ بصورته في غرفتي رغم أن أمي لا تحب ذلك.

ثم رجعت للخلف فجأة وقالت – هذا العالم يمرضني. لا فائدة، حاول نـاس كثيـرون ولكن لا فائدة. نفس الغباء في كل العصور. نفس الكراهية ونفس الكذب ونفس التعاسة. فكرت أيضا أن أذهب إلى أفريقيا، ربما أساعد إنسانًا واحدا، فكرت..

توقفت فجأة عن الكم.

طفرت حبات من العرق في جبينها، فمسحتها بيدها ووضعت يدها على عينيها وقالت وهي مغمضة العينين – معذرة. أشعر أني ضايقتك. رأيت وجهك يتغير عندما سألتك ما هـي أفكارك فأرجوك أن تسامحني، لا أريد أن أتطفل عليك.

قلت – لا أهمية لذلك. في الواقع كانت عندي أفكار آن ماري. قلت لها عـن اسـمي. ابتسمت وهي تحرك السيجارة بين أصابعها بسرعة وقالت قررت أن أواجهك. قلت لها فيمـا

مضى، لكني الآن نسيتها. في بلادي لم يكن أحد يحتاج إليها ولا إلى فقررت أن أنساها. نسيت أشياء كثيرة. ولكنك قلت إنني يمك أن أساعدك، كيف يمكن أن أساعدك؟ وقلت لي شيئًا عنـي يخبرك، ما هو؟ رفعت يدها من على عينها وظلت تنظر إلى فترة ورموشها تختلج ثم قالـت بلهجة عادية. هذا الشيء هو أني أراك كثيرا جدا. في كل يوم تقريبا مرة أو مرتين. قلت لهـا – وما الغريب في ذلك؟ ما الغريب إذا كنا نسكن في نفس الحي ونركب نفس الأتـوبيس فـي نفس الموعد؟

قالت باللهجة العادية ذاتها – لا شيء. غير أنني أراك أيضا عندما لا أراك. أشعر قبل أن أقبلك بأنك موجود وعندما أرفع عيني أجدك هناك. أحيانًا أتخيل هذا فحـسب ولا تكـون هناك ولكني أكاد ألمسك.

قلت وأنا أحاول أن أبتسم – ربما كنت تحبيني ؟

فقالت دون أن تبتسم – لا.

ثم حولت عينيها وقالت – سامحني. في الواقع إني أكرهك.

ثم نظرت إلي. كان وجهها محتقنًا، وعيناها محمرتين وقد غادر ملامحها كل جمال.

تطلعت إلى عينيها. وكانت بالفعل تكرهني.

* * *

-٢-

في الأسبوع التالي أيضا ذهبت إلى العمل وعدت إلى البيت.

هبط ثلج جديد واشتد البرد.

ذهبت مرة إلى فتحي في مكتبه وقلت له هذه الحياة تحيرني فأرجوك أن تعلمني شيئًا.

قال كيف أعلمك وأنا لا أعلم؟ افعل مثلي. دع روحك تتفتح. يومـا ستكـشف أنـت وسأكتشف أنا خلفت هذه الصحراء تلك الأزهار الموعودة التي لا حد لجمالها.

قلت له هذا الكلام يخيفني ولا يعزيني. أريد شيئًا محددا. كيف وصلت أنت على هذا التوازن والسلام؟ قال ألغيت غرادتي وسلمتها لصاحب الأمر. ولم يكـن ممكنًـا أن نواصـل الحديث.

كلمني كمال في التليفون عدة مرات. لم يذكر شيئًا عن الكتاب لكنه قال لي ذات مـرة إنه قرر أن يستقيل من البنك. وفي هذه الفترة كثرت الأحلام عند كمال. كـان هنـاك شـيء يتكرر بكثرة في أحلامه: إنه يتعلم عزف الكمان. في أحد الأحلام ضاع منـه القـوس الـذي

يعزف به واضطر أن يستخدم مسطرة ليواصل العزف. وفي حلم آخر كانـت هنـاك لجنـة ستمتحنه ولكن زجاجة الدواء الذي يساعده على العزف انكسرت وكانت جميـع الـصيدليات مغلقة فأراد أن يعتذر للجنة ولكنه لم يجد الحذاء فدفعوه على المسرح دون حذاء، وهكذا.

وفي نهاية الأسبوع دعتني آن ماري على بيتها لترد لي دعوة الشاي كما قالت. كنا قد التقينا في الصباح عدة مرات على محطة الأتوبيس وتبادلنا الحديث. طلبت مني أن أغفر لهـا صراحتها في ذلك اليوم. طلبت أن أنظر للمسألة على أنها تعاني من أزمة نفسية لا علاقة لها بي. والواقع أنها كانت تحب واحدا من مواطنيها ولكنه تركها منذ شهور. سافر إلى الخـارج بعد أن كانا قد اتفقا على الزواج ومن هناك بعث إليها اعتذارا. قالت إنه كان يمكن ألا يعـدها بالزواج وإنها كانت ستحبه وتبقى معه برغم ذلك. ولكن أن يعد وعدا لم يرغمه عليه أ؛د ثـم ينكثه فهذا في الواقع هو ما يمرضها. وهي تكاد تكون سعيدة لأنها تخلصت من شخص بهـذه الأخلاق في الوقت المناسب. ثم تكلمت عني. قالت إنها تحاول أن تنظـر للمـسألة بمنتهـى الموضوعية.

كأنها لا تتكلم عني أو عنها ولكن عن بشر آخرين، وترجو أن أسامحها. هل تكرهني لأنها رأتني في هذه الظروف؟ هل أذكرها بذلك الشخص الآخر الذي أصبحت الآن تكرهـه؟ ولماذا؟ هل لأن في شيئًا يشبهه؟ ما هو؟ هل لأنه سافر للخارج مثلاً؟ هل تعرف أن المـسألة معقدة جدا وستفهم تماما إذا رفضت أن أساعدها بل وستعتذر لي وتشكرني لأنني وافقـت أن أستمع إليها. إما إن شئت أن أساعدها فسيكون هذا كرما بالغًا وستقدر لي هذا الجميل.

في نهاية الأسبوع التقينا على محطة الأتوبيس. كانت سحب داكنـة تغطـي الـسماء وتجعل النهار معتما وكان الثلج راكدا على الأرصفة وشرفات البيوت. وجاءت آن ماري فـي الموعد ترتدي كالعادة بنطلونًا وجاكتة بيضاء من الصوف تضع يديها في جيبها، وتربط كوفية حول رقبتها. لم أرها أبدا تلبس معطفًا أو فستانًا. وبدت وهي تتقدم مني بخطوتهـا المتـرددة نحيلة وضئيلة وشعرت نحوها بإشفاق غريب.

قادتني إلى بيتها. كانت تسكن عمارة قديمة ذات شرفات من حديد مقـوس مـشغول. كثيرا ما مررت أمامها في الصيف ووقفت أتأمل شرفاتها الرقيقة وهي موشاة بزرع أخـضر وزهور حمراء كبيرة . الآن كانت ا لشرفات عارية وقد تكومت نقط من الثلج على الأجـزاء المحدبة من قضبان الحديد المقوس المتوازية.

لم تكد تقول شيئًا حتى وصلنا إلى شقتها، ولكنها ونحن نصعد السلم غمغمت باعتـذار لأنه ليس هناك مصعد وهي تسكن في الدور الثالث. فتحت الباب بمفتاحها وفي مدخل الـشقة كانت هناك ستارة بيضاء، عبرناها فدخلنا إلى صالة فيها مناضد صغيرة تعلوها دمي وتماثيل

خشبية صغيرة على مفارش بيضاء مطرزة. كانت المفـارش ناصـعة البيـاض والمناضـد الصغيرة والتماثيل التي تعلوها موضوعة في أبعاد متناسقة تماما وسط زهور عفية ومعتنـى بها. كانت زهور قرنفل كبيرة بيضاء وحمراء ووردية. وعلى جانبي الـصالة كـان هنـاك دولابان خشبيان بضاف زجاجية لها ستائر من الدانتيللا، ويزدحمان بالكتب. ووسط الدولابين بالضبط مائدة خشبية مستطيلة تجلس سيدة ذات شعر أبيض معقوص تلـبس نظـارة كبيـرة العدسات وتقرأ مجلة. قالت آن ماري هذه أمي، ثم تقدمت منها وقبلتها فـي جبينهـا وقالـت بصوت عال هذا هو. هزت رأسها وابتسمت وقالت صباح الخير يا سـيدي. فقلـت صـباح الخير. قالت آن ماري ارفع صوتك إنها لا تسمع جيدا. جلست على كرسي بجوارها وظللـت ساكتًا بينما كانت هي تحني رأسها وتتطلع إلي مبتسمة بعينها الزرقـاوين الـصافيتين اللتـين ورثتهما آن ماري. تطلعت إلى طويلاً من خلف العدستين الكبيرتين المنزلقتين على أنفها، ثـم قالت من أفريقيا؟ هززت رأسي فأشارت بيدها إلى قناعين سوداوين مرشوقين فـي الحـائط يتوسطهما صليب خشبي وقالت أحب النحت الإفريقي. ضمت أصابعها البيـضاء المتغـضنة وأخذت تهز قبضتها وهي تقول فيه القوة، ثم فتحت راحتها وحركت يـدها حركـة متموجـة وقالت وفيه أيضا رشاقة ونعومة. ثم قالت من أين في أفريقيا؟ قلت بصوت مرتفع أنـا مـن مصر. رفعت حاجبيها مندهشة قليلاً وقالت مصر؟ تمنيت دائما أن أزورها. ذهب زوجي على مصر سنة ... في سنة، لا أذكر. لم نكن قد تزوجنا بعد ولكني ما زلت محتفظـة بالـصور. اعتمدت بيدها على المائدة وهمت بالنهوض ولكنها توقفت لحظة، ولكني أذكر أن زوجي قـال لي أنهم في مصر يجيدون السحر. قلت بدهشة السحر؟ فهز رأسها، قلـت وأنـا أحـاول أن أضحك، ربما كان ذلك أيام سيدنا موسى، فقالت وهي ما تزال تعتمد بيديها على المائدة شاهد زوجي أشياء، فقلت ربما. نهضت من مكانها بصعوبة وفي هذه اللحظة عادت آن ماري تحمل ثلاثة أكواب من الشاي على صينية وقالت بصوت مرتفع يكفي هذا يا ماما. فقالت أمها بنـوع من الاحتجاج ولكنني أريد أن يرى هذا السيد الصور. وسارت ببطء محنية الظهر إلـى أحـد الدواليب وفتحته. قالت آن ماري باعتذار وهي تضع أكواب الشاي على المائدة أنها لا تخرج كثيرا وعندما ترى أحدا لا تكف عن الكلام فقلت لا يضايقني هذا. وكانت أمها الآن تكلم نفسها وتقول أين ذهب؟ أين يمكن أن يكون قد ذهب؟ كان دائما هنا.

حملت آن ماري كوب الشاي الموضوع في حامل معدني وقالت تعال. لنـذهب إلـى غرفتي. فحملت كوبي وتبعتها.

كانت غرفتها صغيرة ومرتبة، أثاثها حديث وبسيط على عكس الصالة وتشغل الحائط أرفف عليها كتب كثيرة. وكانت تتوسط أحد الأرفف زهرية طويلة من الكريستال فيها زهـرة

واحدة بيضاء كبيرة. وعلى الحائط كانت صور القديس فرانسوا برأسه الحليق فـي الوسـط. وكان اللون الأبيض في كل مكان، المفارش وغطاء السرير وستائر النافذة الـ دانتيللا. وحـين فتحت آن ماري ستارة النافذة ظهرت في الخارج شجرة أرز تكـوم الـثلج علـى غـصونها العريضة الخضراء التي تشبه كفوفًا مبسوطة، ومن حولها أشجار تتشابك غـصونها العاريـة المطلية بالجليد. جلست آن ماري على كرسي صغير بجانب النافذة ووضعت راحتيهـا بـين ركبتيها المضمومتين وأخذت تتطلع للخارج.

قلت لها وكنت ما أزال واقفًا عند باب الغرفة وكوب الشاي في يدي، المنظر جميـل من نافذتك. تطلعت إلي مبتسمة وقالت شكرا، لم لا تجلس؟ وأشارت إلى مقعد مستدير بـدون مسند أمام مرآة صغيرة، جلست تكاد ركبتي تصطدم بركبتها وروحنا نتطلع من النافذة ونحـن نرشف الشاي.

قالت دون أن تنظر في وجهي بالأمس حلمت بك.

وقالت تعال. لنذهب إلى غرفتي.

قلت أنا أسف، ثم ضحكت.

قالت وهي تسدد إلي نظرة ثابتة لماذا أنت آسف ولماذا تضحك؟

- ما الذي يمكن أن أقوله عندما تخبرينني بهذه اللهجة الحزينة أنك بالأمس حلمـت بي.

هزت رأسها وقالت أول أمس أيضا حلمت بك. حلمت صقرا كبيرا يـضرب نافـذتي بجناحيه ويتطلع إلي بغضب وهو ينقر الزجاج محاولاً أن ينفذ منه ثم جئت أنـت فاحتـضنك الصغير بجناحيه. صحوت من النوم وكنت أبكي.

لم أضحك ونكست رأسي.

قالت بهدوء – ماذا تفعل لكي يحدث هذا؟

رفعت رأسي بدهشة وأنا أكرر السؤال: ماذا أفعل لكي يحدث هذا؟

- نعم .

- أنت تعنين هذا ا لسؤال؟ تعتقدين أنني يمكن أن أفعل شيئًا يجعلك تحلمين بي؟

ضحكت آن ماري بعصبية ومدت يدها إلي فأخذت كوب الشاي الفـارغ ثـم قامـت وخرجت.

خارج النافذة حط غراب على شجرة الأرز.

أخذ يطير متخبطًا بين الغصون وهو يبحث عن غصن لا يغمره الثلج، وحين وجده فرد جناحي حداده الأبدي وراح ينفضهما ثم انكمش.

رجعت آن ماري وأغلقت باب الغرفة وقفت بجانبي ثم قالت فيم تفكر؟

- لو قلت لك ستضحكين.
- إذن أرجوك قل. أتمنى أن أضحك.
- يحزنني أن هذا الغراب على تلك الشجرة تعيس. ويحزنني أن يكره الناس في العالم كله الغراب مع أنني لم أسمع أنه آذى إنسانًا.
- تحزن للغراب وتحزن لغادة الكاميليا. ألا تهتم بأمرنا نحن البشر من لحم ودم؟
- كففت عن ذلك منذ زمن.
- أما أنا فيحزنني أن تنهزم في هذا العالم الرقة والحساسية وأن ينتصر الشر. يحزنني أن تموت غادة الكاميليا لأنها أحبت وضحت ولكن يحزنني أيضا أن أعلم أن في هذه الدنيا جوعى فقراء لا يجدون طعاما ومرضى لا يجدون دواء، أو إذا وجد الدواء فإن الموت يخطفهم دون مبرر. يحزنني الموت بصفة خاصة.
- وكل ذلك كان يحزنني ذات يوم وغيره كثير..
- ومتى فقدت اهتمامك بهذا كله؟
- لا أذكر بالضبط. ربما منذ جئت إلى هنا. ربما قبل ذلك بقليل وعندما قررت أن آتي هنا.
- وإذن فأنت الآن بم تبشر، بالفناء، بالعدم؟
- ولا حتى بهذا.

ظلت تتطلع فترة من النافذة في صمت، ثم قالت بلهجة مختلفة وهي تشير إلى شجرة الأرز.

- أظن هذه الشجرة ي بلادكم ؟

فقلت – لا، ولكن في ناحيتنا.

قالت – بعد إذنك. يتعبني نور النهار الكابي الذي يشبه الليل. أفضل الكهرباء.

ثم أسدلت الستار فأصبحت الغرفة شبه معتمة، لكنها ظلت تقف بجانبي ووجهها إلى النافذة ثم قالت بصوت خافت:

- هل أنت واثق من أنك لا تستطيع مساعدتي؟

مددت يدي وأمسكت يدها القريبة مني. كانت باردة كالثلج فأخذتها بين راحتي. انحنت وركعت على ركبتها بحيث أصبحت تواجهني وقالت بصوت خافت

-من أنت؟ وما معنى هذه الأحلام؟ ولماذا تلازمني؟

قلت: من أنت ولماذا ظهرت في حياتي وماذا تريدين مني؟

اقتربت مني وهي تزحف على ركبتيها ثم قبلتني في جبيني. كانت شفتها باردة كالثلج فأمسكتها من كتفيها وقلت ليتني أستطيع أن أساعدك. ليتني أستطيع أن أساعد نفسي.

ولكنها فجأة وبحركة سريعة جدا وهي ما تزال راكعة أمامي خلعت بلوزتها الـصوفية وخلعت حمالة صدرها ودفعت نفسها في صدري وهي تحيطني بذراعين متشنجتين وقالـت – هيا، إن كان هذا هو ما تريد فهيا. ها هو السرير.

أبعدت ذراعيها عني بقوة وخرج صوتي مختنقًا وأنا أقول، لا، ليس هذا هو ما أريـد ربما تكونين جميلة. أنت بالفعل جميلة، ولكني لم أراك أبدا أكثر من طفلة.

ثم قمت والتقطت بلوزتها الساقطة على الأرض وأعطيتها لها.

تناولتها من يدي وقامت فجلست على طرف السرير ثم كومتها وأخفت فيهـا وجههـا وأخذت تبكي بعنف وجسمها كله يرتعش وهي تردد – إذن قل لي. قل لي أرجوك ماذا تريد؟ ماذا تريد؟

- ما أريده مستحيل.

ما هو ؟

- أن يكون العالم غير ما هو. والناس غير ما هم. قلت لك ليست عندي أفكار ولكن عندي أحلام مستحيلة.
- وما شأني أنا بذلك ؟ لماذا أتعذب أنا ؟
- وكيف أفهم أنا؟ ما الذي أستطيعه ؟ قولي وسأفعله أتحبين أن أترك هذا الحي؟ هذه البلدة؟
- هل سيساعدني ذلك.
- وكيف أعرف؟ إن كنت لا أفهم كيف أساعد نفسي، فمن أين لي أن أفهـم كيـف أساعدك؟

مدت ذراعيها تبحث عن أكمام بلوزتها ثم لبستها ببطء وظلت لفترة تجلس على طرف السرير صامتة متهدلة الكتفين ثم قالت بصوت خفيض- الآن فهمت كل شيء نعـم الآن أرى كل شيء، ولكن ما أشد هذا الحزن.

- ماذا فهمت ؟
- قالت بنفس الصوت الحقيقي – هذا سري.

ثم مدت يدها وهي ما تزال جالسه وضغطت زرا بجانب السرير فأضاء الغرفة نـور كالمفاجأة.

تطلعت غلي وقالت – أرجوك أن تسامحني.

ثم حاولت أن تبتسم وهي تقول – في كل مرة أقابلك أضطر أن أعتذر لـك. ولكـن أعدك أن هذا لن يحدث بعد الآن.

كانت عيناها محتقنتين ولكن وجهها كان شاحبا جدا.

وعندما خرجنا من الغرفة كانت أمها تجلس في مكانها إلى المائدة وهي تقلب في ألبوم سميك الأوراق ولما رأتني قالت بلهفة تعال يا سيد، وجدت الصور.

توجهت نحوها. كانت صورا قديمة. تلك الصور المائية التي يبدو فيها الـداكن بنيـا والفاتح رماديا. كانت لمعبد الكرنك والدير البحري والأهرامات ولكنها أشارت إلى واحدة فيها رجل يجلس على سنام جمل يبرك على الأرض أمام الهرم. كان الرجل مستدير الوجه يلـبس سترة داكنة وياقة بيضاء وكان يبستم. وأمامه يقف ممسكًا بمقود الجمل رجل يلبس جلبابا يبدو ذراعه النحيل من كم جلبابه الواسع. تطلعت إليه وإلى شاربعه الذي يعلو فمه الواسـع. إلـى وجهه المقطب الحزين. كان يشبه أبي.

قلت للعجوز – هل آخذ هذه الصورة؟

رفعت رأسها إلي وقالت وهي تثبت نظرتها في وجهي دون أن تبتسم:

- أنا أفهمك . أفهمك تماما.

ثم أغلقت الألبوم فجأة وقالت – معذرة. لا يمكن أن تأخذ هذه الصورة.

وكانت آن ماري تقف هناك، شاردة، لا تتابع حديثنا، تعتمد بيدها إلى المائدة.

* * *

في الأسبوع الثالث ذاب الثلج ولكن بقيت بعض أكوام منه كالرمل بحذاء الرصـيف. وظلت الغيوم في السماء وظل نور النهار ضعيفًا.

وفي هذا الأسبوع قال لي فتحي بقلق إنني أزداد نحولاً يوما بعد يوم وإنني يجـب أن أرى طبيبا. قلت له إنه يستطيع أن يساعدني أفضل من أي طبيب لو شرح لي كيف أفهم هـذه الدنيا. قال لي طبيبك أنت ولكن لا تقاوم. قلت له ليس هذا هو الكلام الذي يساعدني فهز رأسه في حزن.

استدعاني رئيسي في العمل أيضا وقال لي نفس الشيء. قال إن صحتي "بسيطة تمام"، وأنه يمانع في إعطاء الإجازات هذه الأيام بسبب ضغط العمل، ولكنه لن يـرفض إذا طلبـت لأنه لا يريد أن يفرط في. شكرته وقلت له إنني لا أحتاج إلى إجازة.

اتصل بي كمال مرة في منتصف الأسبوع وقال إنه يطلبني كثيرا ولا يجـدني فـأين أذهب في المساء. قلت أخرج وأمشي. قال في هذا البرد. قلت نعم.

لم تظهر آن ماري على محطة الأتوبيس في أي صباح.

ذهبت مرة إلى مكتب البريد قبل أن أتوجه إلى العمل، ولكنها لم تكن هناك أيضا.

وحلمت بها ذات ليلة وكأن شيئًا يطاردها. وعندما استيقظت كان العرق يغمرني وكنت أشعر بشيء من الخوف.

قرب نهاية الأسبوع اتصل بي كمال في التليفون وكان منفعلاً. قال إنه فعلها. إنه فعلها أخيرا واستراح. قال إنه كان يعتقد أن كل ما يشكو منه الصداع، الأرق، الكـوابيس، نوبـات البكاء كلها ترجع على موجات الكهرباء ولكنه كان مخطئًا. سألته أية كهرباء. فقال ألا تعرف أنه في هذا البلد توجد أعاصير كهربائية في أيام معينة تؤثر على المخ؟ فقلت له إنني لم اسمع بذلك، فقال هذه حقيقة معروفة ألا ترى أن كل الناس يتصرفون تصرفات غريبة؟ قلت له إنني مندهش لأنني أراهم مع ذلك أذكياء في تدبير أمورهم، ناجحين في أعمالهم، أثريا وصـحتهم جيدة. فهل تصيب هذه الكهرباء أجزاء معينة من المخ وتترك أجزاء أخرى؟ هل تصيب أناسا وتترك آخرين؟ قال لي لكما وهو ما يزال منفعلاً أنت تنظر إلى الأمور من السطح، كل هـذه الأشياء لعب من الكرتون. البيوت العالية والمصانع الهائلة والطائرات السريعة والمقـابر ذات التماثيل والزهور. كل هذه لعب من الكرتون لا تخدع سوى الأطفال. أنظر على الداخل ولـن تجد سوى خرائب. أنظر لمن يكلمون أنفسهم في الطرقات. لمن يجلسون في المقاهي يحدقون بنظرات كعيون الأسماك الميتة. أنظر لهذه الوحدة والجنون والكراهية. ما الذي يرغمنا علـى

ذلك؟ هذا الكون رحب ورائع لكننا ندفن أنفسنا في جلودنا، تعمي عيوننا عن النعـيم الحقيقـي والفرح الحقيقي، فلماذا لا أفتح عيني. لماذا لا أفعل مثله. لماذا لا أقرأ الكتاب؟

سألته ماذا سيفعل الآن فقال إنه استقال من البنك وإنه ينوي أن يعـود إلـى مـصر وينصحني أن أعود معه. نبني بيتًا في مكان ما في الصحراء. خلفنا الخلاء وأمامنـا البحـر وفوقنا السماء. نعيش بعيدا عن التكالب وعن الزحام وعن شجار الأطفال الدنيويين الذين لـم يعرفوا نضج العقل المجرب ولا براءة العمر البكر. نعيش ما بقى من عمرنا فرحة حقيقية في ذلك النعيم السماوي.

شكرته وقلت له إنني أتمنى له السعادة التي يريدها وإنني سأفكر.

لم أنم جيدا في تلك الليلة وفكرت كثيرا في آن ماري.

في الصباح نزلت مبكرا قبل موعد العمل وتوجهت على بيتها. كان الصبح قد بدأ لكن الشوارع كانت دامسة وأنوار الطريق ما تزال مضاءة.

رتبت كيف سأعتذر لذهابي هذا الموعد المبكر: بحثت في مكتب البريد ولـم أسـتطع الاهتداء إلى رقم التليفون في الدليل فجئت لمجرد أن أطمئن عليها. ولم أكن أعرف إن كـان هذا السلوك يعد خارجا أم مقبولاً في نظر أهل البلدة.

ضربت الجرس مرة. لم يرد أحد.

هل يحتمل أن تكون قد خرجت في مثل هذا الوقت المبكر؟ سافرت مع أمها بعيدا؟ ما الذي يمكن أن يكون قد حدث؟

خرج رجل من شقة مجاورة يحمل في يده حقيبة. تطلع إلي بفضول ثم أدار المفتـاح في باب الشقة وتوجه إلى السلم، ولكنه لما رآني أضغط الجرس مرة أخـرى اسـتدار وعـاد غلي: قال- أعتقد أن أحدا لن يفتح لك. منذ ماتت الآنسة والمدام مريضة..

الآنسة ؟ من ؟ كيف ؟

قال الرجل – ألا تعرف؟ ربما كان يجب ألا أقول لك ؟ ولكن ما دمت ستقابل المـدام فربما يحسن...

قلت مرة أخرى – آن ماري؟ كيف؟

قال في حزن –الآنسة أنهت حياتها. من شرفة البيت. في قلب الليل. كنا...

ولكن في تلك اللحظة فتح الباب. فتحته السيدة العجز بثياب النوم، شـعرها الأبـيض مهوش حول رأسها وعلى كتفيها المحنيتين شال أسود.

ولما رأتني صرخت صرخة واحدة ورجعت للخاف.

قالت – هل جئت الآن من أجلي أنا يا سيد ؟ هل جاء دوري أيضا.

ثم أمسكت مقبض الباب وتهاوت على الأرض فرمى الرجل حقيبته وأسـرع إليهـا، وعدوت أنا، عدوت على السلم وعدوت في الشارع وعدوت في المدينة.

لم أذهب للبيت، لم أذهب للعم، لم أذهب لمكان.

ولكني في المساء كنت في الفراش .

هل كنت نائما أم كنت مستيقظًا عندما خفق في الغرفة ذلك الجناح، وهل كان صقرا أم حلما ذلك الذي رأيت؟ مددت يدي. كنت أسمع الخفيف ومددت يدي. انبثقت أنوار وألوان لم أر مثل جمالها وحفيف الجناحين من حولي. ومددت يدي. كنت أبكـي دون صـوت ولا دمـوع ولكني مددت يدي.

القلعة

قصة : محمود جنداري

فتحت حانة الأسود السبعة أبوابها المغلقة منذ ربع قرن. فتح الندل أبوابها وقت مبكـر من بعد ظهر يوم الخميس فاندفع هواء حار مسعور مفاجئ اندفع بصخب ودخل الحانة من كل أبوابها فأزاح أغطية الموائد البيض، وكشف عن أسطحها المرمرية الآخذة في التشقق والتلف ومن الحانة انطلق الهواء في المدينة يجوب شوارعها محدثًا ضجة عنيفة تراجعت مع الظلال داخل أزقتها بعد اختناقها بالهواء الساخن الذي يوحي وكأنه منبعث من جحيم مـشتعل وعـم الارتباك أعماق ساحاتها المفعمة بالغبار والعرق وهي تشهق هذا المزيد الهائـل مـن هـواء وغبار وآهات عميقة، ثم وهي تقذفه بعنف على شكل صراخ حاد، وآهة طويلة تتلاشى فـي عنفوان الريح وخواء الشوارع.

لم يمض وقت طويل حتى وجدت نفسي أدخل الحانة من بوابتهـا الأماميـة. لا أحـد يعرف أين البوابة الأمامية سواء. دخلت، ليس لدي وقت للانتظار أكثر من هذا فقد أغلقت منذ ربع قرن وكنت آخر من خرج منها، ومن بعدي ذلك الشرطي الذي عاملني بلطـف، ولكنـه أخرج من جيبه قفلاً كبيرا من نحاس وأطبق خلفي الباب، ثم ضغط على القفل.

منذ ربع قرن وأنا أتوهم، بل أمني نفسي بأن أكون أول الداخلين إليها عنـد إعـادة فتحها، أحاول، أن أكون متواجدا مع الندل الأوائل ميخائيل وبطليمـوس والحمـزاوي، ومـع الرواد القدامى، الأصدقاء، جرجس وإبراهيم ويافث، مع الشيوخ الكبار والأسطوات المهرة في حفر الأقبية وتلسين القبور والمجاري. النقاشون ونقارو المرمر، وأساتذة نمنمة الفسيفساء على الصوامع والقباب، أحاول أن أكون أكثرهم التصاقًا بالحانة، مكانًا، وبشرا ومسافة في الـزمن تتوثب عبرها أفكار متوحشة تحاول أن تنطلق خارج معتقلاتها.

كنت أشعر أنني تآلفت بصروة نهائية مع ندلها وظلالها المتربص في الزوايا البعيـدة وروائحها الآتية عبر تيارات الهواء العنيفة الداخلة والخارجة من أعماق قبو مظلم رطب ملحق بنهايتها. رائحة الخمر المعبأة في دنان خشب وقار، مركونة هناك منذ نصف قرن إلى جـوار قدور من نحاس، ملأ حتى حافاتها بنقيع الزبيب، فتآكلت جوانبها لطول مكوثها، وطافت فـوق أسطحها الملساء فقاعات كبيرة من هواء، تدور سابحة حول بعضها.

رائحة الجلود ا لتي دبغت بقشور الرمان والملح والجلو، ولكنها لم ترسل حتـى ا لآن إلى الجلاد.

رائحة أفرشة الندل وأغطيتهم وسلال الخوص المخروطيـة ا لتـي يـضعون فيهـا سراويلهم وملابسهم الداخلية.

رائحتي الخاصة التي غادرتني يوم أغلقوا الحانة فقد أغلقوا كل مساماتي، فتاهت عني رائحتي، وها إني أستعيدها الآن تدريجيا، وأشعر أنها خلاصة لكل تلك الروائح التي تعبق من أعماق القبو.

لم تتغير الحانة من الداخل حتى إنني لم أنس أسماء الندل السبعة أسـماءهم الحقيقـة، وأسماءهم التي اخترعوها ليتنادوا بها في لحظات الضيق، وأمام الشرطة والأطفال.

لم تتغير الحانة من الداخل حتى إن الصف الأمامي من الموائد المرمرية المغطاة بقطع قماش الموازين ما يزال على عهده منذ سنوات ملاصقًا الواجهة الزجاجية، ولا يتسع لا لأربع موائد، ثلاث فيها انشغلت منذ الظهيرة شغلها رواد كبار مدمنو هموم وخمر، منحدرون مـن عائلات عريقة شاخوا خلال ربع قرن، هاموا على وجوههم مذ بلغهم نبأ إعادة فتحها عافـت نفوسهم المنهكة نوم القيلولة، وانقطعوا عن التدريب الذي بدأوه مذ زمن طويل، علـى مهنـة الحديث عن النفس فوجدوه رغم صعوبته شكلاً متطورا من أشكال الحياة.

وبعد هذه السنوات الطويلة فكر أحدهم في أن ينتسب إلى الإسكندر الأكبر.

عرف الآخرون بما فكر به فأعلموه أن الإسكندر مات وهو أعزب، ولكن الرجل لـم يرتدع ولم يقطع حديثه مع نفسه، بل وجد فرصة مناسبة ليقول لهم إن الإسكندر كـان علـى علاقة بامرأة من بابل، اختلى بها قبل وفاته بأيام، وبعد عودته من غزو عـيلام. ولمـا عـاد الإسكندر مزهوا وجد تاييس – قد تبرجت وجلست في غرفة الملكة في قصر نبوخـذ نـصر، وغرفة الملكة لها بابان، باب يوصلها إلى المخدع الملكي وباب يوصلها إلى قاعة العرش. شم الإسكندر رائحة العطر فاهتدى إلى مكان تاييس فكت عنه زرد درعه الحديدي وأخذتـه بـين يديها.

لقد درب نفسه طوال ربع قرن على التفكير بصمت، فاكتشف أن الانتساب إلـى أيـة سلالة، لا ضير فيه، فإذا كان الإسكندر، قد مات فقد اضطر قواده الثلاثة لتقسيم أرض كنعان، والرافدين وطيبة. أرانجا كانت من حصة سلوقس وكذلك نينوى وبابل.

والذين دربوا أنفسهم على التحقيق، اكتشفوا أن التحديق فناء بما يحدقون به، وأنا مـن زمان أحدق من خلف الزجاج الملفع بالسموم الحار المغبر خلف عيون الندل الذين يتحركـون بين مائدة ومائدة كما تتحرك الأشباح.

ثمة شبه عجيب بين مآقيهم الطافحة بالدمع، وتلك الفقاعات الكبيرة الطافية على قدور النحاس الكبيرة التي تلمع في ظلام القبو.

لم يتغير شيء بداخل الحانة حتى إن المائدة الوحيدة التي لم يشغلها أحد حتى الآن هي ذاتها ا لتي حشرت قبل سنتين من إغلاق الحانة في الركن الأقصى لصق الباب السابع المطل على النهر، هي ذاتها التي ظلت تستخدم يوميا، في الزمن المحصور بين افتتاح الأبواب وبين وصولي إلى الحانة.

توضع فوقها الأقداح الفارغة وكاسات السلاطة وسنادين البلاستيك التي تحمل زهورا حقيقية يوميا من أرجاء الحديقة المدورة خاف الحانة.

من زمان والموائد مشاعة للجميع وليس لأحد سلطان على أحـد. الـسلطان للخمـرة وحدها، والمستقبل للنقيع الأسود في قدور النحاس والفقاعات التي تلمع مـن زمـان، وهـذا التقليد المعروف يترسخ ويكتسب فاعلية خاصة.

ليس هناك قوم أعلى من قوم، وليس هناك زائر غريب في كل الأحوال رواد الحانـة عرفوا روداها كلهم وليس ثمة وجود بين للفقراء أو لسواهم. الأقداح نفسها تنزل من صـواني نحاسية تلمع مدعوكة بالرمل والحار الصيناني نفسها تظل تدور حتى آخر الليل.

هذه الحانة سميت بهذا الاسم بلا مناسبة، وفي الحقيقة أنا الذي سميتها به فلقد حـدثت نفسي كما يفعل الآخرون المدربون خلال ربع قرن وأوردت حكاية عن نسي وعلى لساني أن المدينة وهي بعد تتكون هاجمتها أسود سبعة جائعة من كافة الاتجاهات حاول أهـل أرانجـا الاشتباك معها ومقاومتها، وكان الأسود كانت جائعة. عمد أهل المدينة إلى الحيلة والصبر.

قدموا لها قطعا من لحم الماعز المدجن، والخنازير، شبعت الأسود وهـدأ غـضبها، اقترب الناس إليها، وداعبوا أعرافها الثخينة إطمأنت الأسود، وجلست على الأرض، صـنعوا لها أقفاصا من خشب، وهي تتجشأ وتزأر راضية. كانوا يعملون بصبر وبعد أن أصبح لكـل أسد قفص انقسم الناس في المدينة إلى سبعة ملل كل ملة تعبد أسدا وكـل أسـد لـه قرابينـه الخاصة ولكن الأسود لم تطق الابتعاد عن بعضها، شاخت في داخل أقفاصها، وعافـت لحـم الخنازير والماعز. مات الواحد تلو الآخر. وكلمات مات أسد انقسمت ملته إلى شطرين شطر يؤيد استمرار عبادة الأسد بعد موته، على أن يثبت القفص الخشبي على أرض نظيفة ويغلـف بقماش أخضر، وتسد الفراغات بين ألواح الخشب، برقم من طين، والشطر الآخر من الملـة المقسمة ابتداء البحث مباشرة عن شيء غير الأسد يستحق العبادة.

في ظروف موت الأسود وانشطار الملل، وبحث أهل المدينة عما يعبدونه أطلقت هذا الاسام على الحانة. إذن واضح الآن أنني كنت أحاول تثبيت هذا الرمز للمدينة إذ أن آخر أسد مات في ذات القبو الملحق بنهاية الحانة، حيث تحفظ دنان الخمر.

والحانة عبارة عن مقصف مدور من خشب أقيم أثناء تكون المدينة، ليغطـي أصـلاً فوهة حفرة واسعة، حفرت على نفقة رجل ثري مولع بالآثار، مسكون بوهم البحث عن الكنوز في التلال وقرب حافات الأنهر. أثناء الحفر سرت إشاعة تقول بوجود كنز حقيقي وهو قـلادة من ذهب خالص وضعها أهل المدينة في عنق الأسد الأخير الذي مات في القبو ولكن الرجـل لم يجد شيئًا فاستعان مضطرا ببعض ذوي الخبرة لسد هذه الفوهة وبالفعل فقد أوكـل المهمـة إلى أسطوات مهرة في البناء والحفر عملوا صبة من الشليمان والطابوق والجـبس فتـوارت الحفرة وبقى منها باب صغير ينتهي بسلم من تراب ثم بنوا فوق الصبة قاعـدة مـدورة مـن خشب الصاج. أوقفوا جسورا من أعمدة خشبية بصورة متعامدة أفقيا وعموديا عملوا لها أبوابا عدة سبعة عشر بابا، ولكنهم أثناء انهماكهم بالعمل، وفي أكثر اللحظات استغراقًا مع أنفـسهم اكتشفوا لا جدوى هذا العدد الكبير من الأبواب فهدموا القاعة وأعادوا بناءها من جديد، بعد أن أغلقوا عشرة أبواب وأبقوا على سبعة.

زرعوا شتلات ورد وزهور قرنفل وأركاديا وحلق السبع بنفسج، سورت الحانة مـن الأسفل بالكاس المحروق بما رفعها بمقدار مترين عن مـستوى الـشاعر. كبـرت الـشتلات وتفتحت الورود والأزهار فغرسوها حول الحانة فاكتشفوا وهم يغرسون أنهم يدورون حـول الحانة، فتأكدوا أنها مدورة وأن أبوابها السبعة، وشـبابيكها وواجهاتهـا ودعائمهـا الحديديـة ينتظمها لوح زجاج واحد، صاف ونظيف يدور معها أينما استدارت يمر من أمامهـا شـارع عريض، يجاريه على مسافة بعيدة تحت القلعة المقابلة شارع مشابه له، وبين الشارعين نهـر خال من الماء.

بين الحانة والقلعة شارعان ونهر خال من الماء وللشارع رصيف يحاذي القاعدة أثناء مروره من أمام الدكة الأمامية للحانة بحيث يكاد رأس سالكه يلامس حافة العارضة التي تقوم في المقدمة والتي تنتهي دائما بفتحات صغيرة، هي عبارة عن أبواب مشرعة علـى الـدوام، يخرج منها ما يشاء من الرواد الأوائل في آخر الليل.

لا أحد يشغل باله بالحساب أبدا.

وقبل ربع قرن كان الخمر موضوعا في دنان من الخشب والقار لو انـدلقت بـداخل القبو لصارت هناك بحيرة من خمر، ولو اندلقت على جبال قره داغ لفاض الـوادي، ولـسال نقيع الزبيب حتى جبل حمرين.

أنا صاحب الحانة وقد حاولت أن أضيف تقاليد جديدة لم أطلب من أحد شـيئًا، ابتـسم عندما يدخل الناس وابتسم عندما يخرجون. يافث وإبراهيم يخرجان من الباب الخلفي جرجس

يمر من أمامي وكأنه لا يعرفني وأنا أفصح عن شيء، ولا شيء عندي لأفصح عنه. تقاليد من عرق تقاليد من حجر وجبس ورمل وصلصال.

العوارض الأمامية صنعت من رصاص وزنك، والأفقية من حديد صلب. و (رواسط) من حديد ليوت وحنيت ثم طرقت حامية، وبرادة فاستخرجت منها تشكيلات غريبة لا تنتمـي على أي عصر، قضيب من حديد أسود خرم مقدمة الحانة فيه ثقوب عدة اخترقها قضبان مـن رصاص مخلوط بالزنك والفضة، الحديد أسود معتم ظالم والفضة تلمع والرصـاص يلمـع. معادن تكظم غيظًا وحقدا وأخرى مفضوحة هشة. يرتفع القضبان مسافة ليست بعيدة ثم يبعدان عن بعضهما، فيفصل بينهما مربع صغير تتشكل بداخله قضبان رفيعة على هيئات أسود تبتسم للمارة، سبعة أسود ناحلة أوقفت أربعة بمحاذاة السياج ووجوهها باتجـاه قـره داغ، وحركـة أقدامها عكس مجرى النهر، وثلاثة أخرى متجهة إلى الحانة تبتسم للشيوخ الـذين يتنـاوبون التفكير بالنهر الخالي من الماء وبالقلعة، واستمرت القلعـة تزحـف بطيئـة إلـى اهتمـامهم وتفكيرهم.

الموائد الأمامية غاصة، غاضبة تبعث على التأمل الهادئ والتفكير لا شك فـي ذلـك والموائد الأمامية ذاتها مستسلمة لحالاتها الخاصة ونبضها الداخلي الحي المتواصل منذ خمس وعشرين سنة.

أجل، كل شيء بحسبان. أنا أعرف ذلك. لكن رجل رأس وفوق رأس كل رجل أسـد يبتسم، وفوق رأس كل أسد مبتسم نجمة سوداء، وبداخل كل نجمة سوداء مربع صغير سـائب الزوايا على هيئة ناب الأسد.

الأسود السبعة كلها داخل نسيج متداخل معقد من قضبان من حديد ورواسط من فضة ورصاص تشبه السكاكين المحازنة لم تبق مائدة خالية وانداح ربع قرن من الزمان وأخذ مكانه في ذاكرة الروح وعم الهدوء أطراف الحانة وبدأ ينسحب إلى المدينـة متـسللاً فـي الأزقـة المجاورة، من زقاق إلى زقاق، حتى بلغ أطرافها البعيدة، أما القلعة فهي قطعـا هادئـة منـذ استقرب في صلب أفكارهم.

خفت حدة ا لريح وأخذت تميل إلى الاعتدال وأخذ الجميع يتحدثون ويفكرون فـي آن واحدهم في الحقيقة لم يتوقف عن التفكير ولا عن الحديث لكن أحدا لا يسمع أحـدا يحـدثون أنفسهم أو يحدثون النهر الذي غادره ماؤه أو يتحدثون عن القلعة التي كـانوا يحـدقون فـي فتحات صورها السفلي ويقذفونني من فوق موائدهم العالية بنظرات بلهاء لا تشي إلا بالقليـل مما في دواخلهم.

طلبت قدحا من الماء. النادل بطليموس يعرف متى يطلب زبائنه الماء ويعرف أنني ما طلبته عن ظمأ ولكن ليساعدني على تحمل أول جرعة من خمر الدنان في حلقي المتيبس منـذ ربع قرن ليساعدني على اجتياز الدقائق الأولى التي سرعان ما تتحول إلى سـكاكين قاتلـة: الأفكار والمشاعر والكلمات والضوء والدبيب الداخلي الخافت لدفء العلاقة الحميمـة بينـي وبين الندل، بيني وبين الزبائن، كلها تتحول الآن إلى سكاكين تضرب جدار الحلق، فيـضرب لها القلب التياعا.

طلبت قدحا من الماء فأسقط بطليموس النادل قطعة ثلج في القدح وصب فوقه المـاء، ووضعه في صينية النحاس الكبيرة التي تلمع وحملها إلي.

ماء زلال ولكنه ماء بئر فيه ملوحة عذبة لقد جف نهر ردانو منذ قرون وجفت كـذلك روافده وجداوله، وجبال قره داغ لم يغسلها مطر منذ ألفي عام ومنذ ألفي عام عاد أهلي إلـى جبل حمرين يسوقون أمامهم قطعان الماعز التي دجنوها في قرية جرموا، وأهل داقوقا القديمة حفرو آبارا، بعد أن يئسوا من ردانو، بئر في كل حوش وعلى مقربة من البئر، فرن أرضـي يشوون فيه الحجر الأبيض لكل عائلة، فرن يعطي نوعا من الجبس والنورة والزرنيخ.

أهل داقوقا تجار حجر وزرنيخ وسياسة لم يجدوا أسدا يعبدونه فصنعوا أسودهم مـن الجبس الأبيض، وختموها على جباهها بختم إسطواني لم يجدوا مكانًا غير أفياء أفران الجبس العالية والحانة عالية ورؤوس المارة السائرين على الرصيف تبدوا لمن يريد أن يـرى وهـو يجلس على مائدته أنها رؤوس أدمية حقيقية وحسب، وليس هناك فرق بين رأس الرجل ورأس المرأة. رقم من طين التصقت ببعضها، والذين لا يخطئـون فـي التـشخيص قليلـون جـدا فالالتباسات مربكة والتداخلات غريبة تثير الأسى.

لصق هذا الشارع يرى الجالس على أية مائدة وبسهولة مطلقة نهرا عميقًا بـلا مـاء مجرى محفور بعنف وصبر، جفت مياهه منذ زمن بعيد، وعلى انفـراد وبالتـدريج تزحـف صورة النهر لتحتل لها مكانًا وعلى انفراد أيضا يـستحوذ النهـر، ردانـو، أو فـسكوس، أو الخاصة صو على أفكارهم واحدا واحدا فيتابعونه بصمت وهو يصعد باتجاه قره داغ أو وهو ينزل إلى خان الغرفة وجبل حمرين. صحيح أن الآلهة سمته بهذاا لاسم ولكن لو سألني أحـد، الآن، وأنا أتلمس دواخلي الموحشة منذ ربع قرن وأتحسس خرابها لحظة بلحظة لقلت إنه سمي هكذا لأنه من السيول يتكون.

والسيول من الأمطار تتكون، وباتجاه الشرق وعلى جبال سوداء بعيدة الأمطار تسقط فهذا المجرى العميق الجاف، ليس إلا جدولاً واحدا من جداول عدة جعلت تعين ردانـو علـى الاحتفاظ بجريانه عندما يسقط المطر ولكن الآلهة تخلت عن ردانو، وعن جداوله.

هذا هو نهر أرانجا ينبع من أراضيه ويجري في أراضيها وينتهـي فـي أراضـيها. أرانجا مدينة التراب الأحمر كما يسميها يافث والحمزاوي متحزمة بالجبس والقار، نهر أرانجا بلا منازع يظل جافًا طوال السنة طوال القرون، ولكنه صنع لنفسه طريقًا عميقًا حفره حفـرا بالماء مرة وبالدم مرات، عبر آلاف العصور السحيقة. ابتداء من عصر السلالات الحجريـة الأولى إلى الكثيين الأوائل من كاشتلياشحتى نيونيدس ومن كورش وقمبيز حتى المـسيح بـن مريم عصر إثر عصر قتلا ودماء وأرواح تزهق وجماجم وخيول تنفق وسبايا وزنا ودعـارة وأنهار من دم وردانو يجري فيه الماء مرة، ويجري فيه الدم عشر مرات من قره داغ وجـم جمال إلى أرانجا وداقوقا القديمة وجبل حمرين.

ردانو صعب مذ حفرته الآلهة يسقي الخنازير في جرمو ويروي ظمـأ أهـل خـان الغرفة، رادنو صعب ولكنه صنع لنفسه طريقًا وسط صخور ووديان وشعاب قره داغ باتجـاه داقوقا حاملاً الأشجار والأحجار وجثث الحثوانات النافقة والذكريات والماء والخنـازير التـي دجنها جمدة نصر – ثم هياكل السيارات والذكريات، والخراطيش الفارغة وبقايا المجانيق التي استخدمها الإسكندر الأكبر في غزوته الأخيرة لعيلام، ودواليب الخشب التي حمل فيها نـساء من سوسة القديمة إلى بابل، وما استخلصه الجند من حريق هائل أضرم فـي نفـائس بـلاد فارس، ومقابض المشاعل التي أوقدها أهل بابل وهم يحتفلون بعودته متوجا بأكاليل النـصر، وسرير الخشب الذي أسجي عليه ساعة احتضاره في أعماق قصر نبوخذ نصر، وأطر المرايا التي استخدمتها محظيته – تاييس – وهي تعيد ترتيب زينتها لاستقباله، ومبخرة الأدوية التـي مزجت فيها أدوية لعلاجه، وخلطت بداخلها لبن الخفاش وبعر الضب والفلفل الأسود وزهـرة الجلنار وعروق الماميرات والورس والنشادر والزرنيخ.

هذا هو ردانو – نهر مدينة أرانجا الترابية الحمراء مدينة الجبس والقار.

والقلعة تقابل حانة الأسود السبعة لا يفصل بينهما سوى النهر الخالي، والنهر يجـري بالماء إذا كان موجودا وإلا فبالهواء يجري النهر، وبالدم يجري النهر.

القلعة قديمة والنهر قديم والحانة أنشئت فوق قبو عميق بين زمنين متناقضين وخجـل حقبة تشابكت فيها الأشياء والأحداث والرقم وحتى الأنهر. زمن ظل داخل القبو وزمن مـرق من أبواب ألحانه السبعة، داخل القبو حقائق وتقاليد وما خرج من الحانة من الهـواء الحـار، حقائق وتقاليد.

القلعة قديمة ولكنها بدأت تتسلل بهدوء إلـى أعمـاقهم، رويـدا رويـدا، جـرجيس وبطليموس، وإبراهيم حتى إن أحدهم أصغى لنفسه، واعتقد أنه ميخائيل، حيث قال إن قريـة أرانجا هذه كانت قرية في عهد ما قبل الطوفان.

قرية سكنها أناس حفروا لأنفسهم، شوقوقًا في الأرض كهوفًا أمطرت السماء وغسلت جبال قره داغ وجرى الماء في النهر والكهوف فغادروها وجاء آخرون وابتنوا لأنفسهم بيوتًـا من طين ولكنها أمطرت بغزارة، فجرى الماء في الوديان واندفع في مجرى النهـر هجـروا بيوتهم وجاءت بعدهم أقوام وأقوام وابتنوا لأنفسهم بيوتًا من لبن ومن طابوق وتعاقبت أجيـال وتبني قرى فوق قرى، وظلت أرانجا ترتفع حتى أصبح هنا تل عالٍ يلوح من بعيـد ويـزداد ارتفاع منذ خمسة آلاف سنة حتى الوقت الحاضر حيث ابتني أهل أرانجا دور سكني حديثـة لهم فوق قمة التل وصارت تحتهم أسس جدران بيوت من العهد العثماني والعباسي والأمـوي، بيوت المسلمين الأوائل قرية قديمة من العصر الحجري الأول، ارانجا هذه من أيـام الملـك مدجن الخنازير والماعز إنها ليست بعيدة عن قرية – جرمو- التي انشغل أهلها بمطاردة البقر الوحشي في سهول يورغان تبة لتدجينه.

صارت قلعة. أرانجا صارت قلعة!

وحول القلعة صارت مدينة والمدينة لها اسم القلعة ومقابل القلعة صارت حانة، وتحت الحانة قبو عميق مظلم يتصل من الأسفل، ومن تحت المجرى الخالي من الماء بممـر سـري بقبو آخر تحت القلعة، يحفظ فيه التاريخ المحنط.

وله منافذ عدة إلى كل أرجاء وأطراف القلعة.

ومن مدجن الخنازير على شيلمنصر البائس الذي قتله عقوق أبنائه، تمرد ولده عليـه، فانحازت إلى جانب الابن، القلعة والحانة ومدينة أرانجا كلها وبابل وأشور وأربيلا، والعاق لا يلد إلا عاقًا ثم شاخ الملك البائس وانتهى نهاية مفجعة جفلت لها قلوب أهل المدينـة وبالـذات أهل القلعة فسوروها حتى لا تتداعى بسهولة سوروها بالرهص ثم باللبن وبالجبس، ثم بالحجر والطابوق ثم بالحديد ثم بالخشب وأخيرا بالورق. الطابق الأخير من ورق فما عاد الأب يأتمن ابنه وليس أضعف من سور الكلام.

خلال سنوات الفتن الأربع، سنوات إنشطار الملل إلى طوائف سـورت القلعـة عـدة مرات أصبحت هناك مدينة اسمها أرانجا فيها ملل وطوائف، وأصبح لها تاريخ: انحازت أربع سنوات للشرعية الملكية وانحازت إلى جانب الابن، وخنعت أربعين قرنًـا لـشرعية سـقوط الجمرة الملكية من دم ملكي لدم ملكي، ومن جبة ملكية إلى جبة ملكية، مدينة لهـا تـاريخ.. قلعتها قديمة، أسس فوق أسس وقرى فوق قرى وطاق فوق طاق، حتى اصـبحت تـلاً مـن تراب، حول سور من طين وسور من لبن وسور من حجر وسور من حديد وآخر مـن ورق وسور من ورق! وصارت الأسوار منيعة وصارت المدينة ترابًا أحمر يلتف حوله سور مـن القار، وسور من الكلام المنيع.

صنعوا لكل سور سلالم.. وآخرها من ورق سلالم صاعدة نحـو الـشمس، شـمالاً، وشرقًا باتجاه جبال قره داغ باتجاه معاكس لمجرى نهر ردانو، عندما يسيل الماء، عندما تمطر السماء عندما تمتلئ وديان وشعاب جرمو، بذات الاتجاه الأزلي الخالد الذي تخب إليه الأسـود المعدنية الأربعة.

سلالم نازلة باتجاه سير المجرى الفراغ، غربا وجنوبا على داقوقـا القديمـة وجبـال حمرين.

كائنات صاعدة، كثيرة، حاشدة، متشابكة، يضغط بعضها على بعض دون توقف حيث يشتد الضغط وتختنق المدينة بشهيقها حتى تبدو مكفهرة هابطة إلى جحيم العالم السفلي، وجوه مرتعدة مقطبة بائسة تتطلع من ملايين الفتحات الصغيرة في كل الأسوار إلى مخدع الملكـة – شميرام – وهي تخلع ثوبها الملكي وتطبع قبلة على جبين الأمير الطفل – نيراري – ثم توقظه بإيماءة من عينيها الساحرتين وتقوده إلى سريره الخاص لتعود هي إلى سـريرها الخـاص، يسبقها جمالها المدهش وحده شهوتها ودعارتها وقسوتها، تدوس على وجوه أمـراء بـابليين وسومريين وآشوريين وأبناء القلعة وقواد الإسكندر وآخر سدنة أضرحة الأسود التـي ماتـت وتستلقي عارية واضعة يدها اليسرى وسادة لها وبيدها الأخرى تضغط ما بين فخذيه، وتحدق بكبرياء لا حدود لها ولساعات طويلة في رفوف واطئة تحمل كتبا من طين وكتبا من فخـار أكداسا مكدسة من الرقم، تحاول عدها حتى تغفو رويدا وهي تتطلع بشغف في شـفتي الملـك أشور المزمومتين وهو مكب بعينه المجهدتين الملونتين بلون الفقاعات الطافية على وجه دنان الخمر وقدور النحاس، يمحص شرائع حمورابي في السلطة والقانون والشعر.

ملك يأخذ من ملك وهي أنجبت ملكًا من ملك، ملوك يتبادلون سرا وعلانية رقما فـي الزراعة والري وصناعة الأسلحة ويروجون السلاح للفلسفة التي تـدحض الزنـا والـدعارة وفقدان الذاكرة.

رقم من طين ورقم من فخار وآخر من ورق، كائنات نازلة متعبة يسوسها رعب يقيم في عظامها المرتجفة الناحلة.

فرثيون وأخمينيون وسلاجقة وبطالمة تلقوا الجمرة الملكية التي ثقبـت جبـة الملـك ٠توديا- الأشوري، وسقطت تخرم جيوبهم واحدا واحدا حتى آخر الباشوات الذي باع سـاعته في أسواق بغداد ليستعين بثمنها على استعادة موطنه.

كلهم خرموا القلعة وأحدثوا فيها خروقًا واضحة وبالذات في قاعدتها الـسفلى حيـث الأسوار المسورة بالجبس والحجر والحديد والجلود والجماجم والورق، محدثين فيهـا ثقوبـا جديدة ومنفذ وفتحات لا شكل لها بحيث يستطيع أي من الجالسين في الحانة، بخاصـة أولئـك

الذين دخلوها منذ الظهيرة، وبدون أن يتحركوا يمينًا أو شمالاً، يستطيع أي واحد منهم أن يميز هذا الجزء من القلعة، لأنه من تراب صلصال نظيف، وأن يتابع براحة تامة الجمرة الملكيـة وهي تسقط من جيب لجيب ومن رحم لرحم، ومن رقم إلى رقم كما تندفع الريح السموم مـن أبواب الحاضنة السبعة إلى طرقات المدينة وأزقتها، وأن يحدق، مذهولاً بفعل الخمرة أو بفعـل التفكير العميق مع النفس بقاعدة التراب الأحمر، وبمئات القـضبان مـن الحديـد والنحـاس والرصاص والعظام، ثم لا يلبث أن يجد نفسه في نهاية المطاف أمام طابق صغير من خشب، ثم طابق من ورق.

لقد كانت الطوابيق الأخيرة من ورق جلس أولئك الرواد الأوائـل، والنـدل القـدامى ينتظرون الجمرة الملكية وهي تخرق طابق الورق ينتظرون ذلك منذ رفع قرن.

القنديل المنطفئ

قصة : فؤاد التكرلي

لم تتحرك الستارة السوداء، ولم يزل القسم الآخر من الكوخ هادئًا. كان الهواء عاصفًا في ا لخارج وقطرات المطر تضرب سقف الحصيرة، لكن السكون بقى خانقًا كل شـيء فـي الكوخ الرطب. سمعهما يتكلمان منذ ساعة طويلة، أمه وأباه؛ فواتاه شعور مـؤلم خفـي بـأن الأمر سيقع بعد قليل. كان جالسا على السرير، يحيط رجليه المثنيتين بذراعين ترتجفان بـين حين وحين. فرقعت السماء فوقه، فرفع نظره على الأعلى. رأى القنديل الصغير يرسل وهجا أحمر ملتويا والدخان يندفع منه إلى سقف الزاوية. منذ خمس ليال وأمه تمـلأ القنـديل نفطـًا وتشعله بعد غروب الشمس. ويلبث هكذا في زاويته العالية حتى ينطفئ أثناء الليل. رآه ينطفئ أربع مرات. ترتعش الفتيلة قليلاً ثم تخبو وتترك شعلتها تبعث دخانًا أبـيض كثيفـًا. وسـيراه ينطفئ هذه الليلة أيضا. سهرت "هيله" معه ثلاث ليال متوالية ولم تقاوم أخيرا. لعلها شـعرت أن شيئًا غامضا يمنع عريسها عن إتمام عمل الرجل العظيم. كانت شاحبة الوجـه واللحـاف الأرجواني يغطيها إلى رقبتها. لم يكلمها قط خلال هذه الليالي، كانت أمامه سرا مزعجا يمـلأ قلهب رهبة. سمع أمه تقول إن عمرها ثلاثة عشر عاما. كانت تحدث أباه. سمعهما يتحـدثان منذ ساعة. أحس برجفة في ذراعيه. خيل إليه أنه يرى الستارة السوداء تتحرك. كان القنـديل يصبغهما بحمرة ضوئه وثنياتها تتموج تحت عينيه. حاولت أمه بصوتها المخنوق أن تمنع أباه مما تتهجسه منه. "جا انجوز من الشرف يا بويبار؟" وكان جبار أيضا يتهجس من أبيه أمـرا كريها. سمعه يجيبها: "ولج يا خايبة البين ما ردناها إلى؟ ما رحنا خطبناها؟" فـصرخت أمـه صرخة مبحوحة: "وما نطوكياها. تناوشت قريشاتي تشتري بيهن مريه. ومـا نطوكياهـا يـا بويبار. موش آني مرتك؟".

كان جبار مضطجعا آنذاك في فراشه فقعد منصتًا. وصلت أذنه غمغمة أبيه تختلط مع الرد ولم يفهم ما قاله لها. كانت الريح تهدر كالماء الجاري العنيف والسماء تقصف. ساد بـين أبويه صمت مميت قوى في نفسه الشعور المبهم بما قد يقع. هل سينتهي أبوه، هذه الليلة، مـا يختبئ وراء عيونه الضيقة اللامعة؟ لم يكلمه منذ جاءت "هيله" إلى كوخهم. أخذ ينظر إليه من وراء طيات وجهه الأسمر النحيل. كان طويلاً جدا يرجف بهيئة قلب جبار. لـو دخـل الآن لاضطر أن يحني رأسه. ولكنه.. هل سيدخل؟ هل سيدخل عليهما؟ انتبه فجأة علـى القنـديل يرتجف بعنف في زاويته العالية. بقى يتأمله. كانت أنفاس "هيله" منتظمة عميقة، وكان يسمعها رغم نقرات المطر وهدير الريح. ثلاثة عشر عاما؟ ماذا يعمل بهذه الطفلة؟ إنه لـم يردهـا.

ذهب أبوه يخطبها لنفسه فرفضوه فأخذها لجبار ابنه. كانت نائمة، مغلقة العينين ووجهها أسمر في صفرة شديدة. كم تبدو ضئيلة، وهي لا تصغره بغير عامين. وقع شيء مـا فـي القـسم الآخر، فتصلبت أعضاؤه، والتفت بسرعة إلى الستارة السوداء. كانت ساكنة متموجة الثنيات. سمع وقع أقدام خفيفة يستمر فترة ثم ينقطع. فرقعت السماء بشدة وتـدحرجت الـصاعقة ثـم انفجرت بصوت رهيب. كانت الريح تهدر وتهدر. لو حدث شيء فظيع لما سمع أحد به فـي هذه الليلة الهائجة. واخترقت جسد جبار ارتعاشه فضم ركبتيه إلى صدره. هل سيقتله؟ عادت الأقدام تطأ الأرض بخفوت. كأن شخصا يسير حافيا كاللص. كان قلبه يخفق بسرعة عمـق، وأنفاسه تتقطع كلما أرهف سمعه. لا طريق للهزيمة. ولكن ماذا سيحدث؟ أمن المعقول أن يقدم أبوه على.. آه، ها هي الستارة السوداء تتحرك. باغتته موجة متصلة من الارتجاف فـضغط بشدة على قصبة رجليه. أحس بمثانته تكاد تنفجر. هل سيقتله؟ كانت شمعة القنديل تتلوى إلى جانبه وثنيات الستارة السوداء تتماوج أمام عينيه الثابتتين. انزاح الستار قلـيلاً مـن زاويتـه اليسرى، هل سيقتله؟ وبرز وجه أصفر قاتم الصفرة. كان وجه أبيه بطياته العميقة ولم يكـن وجه إنسان حي. كانت عيناه صغيرتين تلمعان بصورة هائلة. لقد جاء ليقـضي عليـه. بقـى ساكنًا يحدق في عيي جبار. أحس بنظراته مسامير تثقب رأسه. ثم اختفى فجأة كالشبح، وعادة الستارة السوداء تتماوج أمام جبار. أراد أن يصرخ ليوقظ أمه، ليوقظ الجيران، ليوقظ العـالم، وتأوه. تقلبت هيله على جانبها الأيمن. كانت أطراف شعرها تبين حمراء من تحت الجتايـة، أول أمس صبغت شعرها بالحناء، هي وأمه وأخته، سمع طقطقة في الخارج. كانـت نقـرات المطر مستمرة متتابعة على الحصير، لكنه ميز بوضوح طقطقة في الخارج. لا بد أن الهـواء أوقع شيئًا. أم لعله هو، يفتش عما يحطم به رأس جبار؟ أحس بفمه وحلقومه يابسين. حاول أن يبلع ريقه فلم يستطع. جرعة ماء واحدة قد ترد له الحياة. أدار عينيه حوله. كانـت جـدران الحجرة الطينية سوداء متعكرة وتحت القنديل ظلام دامس. رأى مكانًا في السقف يسيل منـه الماء ببطء. الأرض قربه عارية وصندوق هيلة الحديدي مفتوح الباب كفم الوحش. لا حركـة هناك. هل عاد إلى فراشه؟ شعر بألم في معدته. كأن أحدا يخزها بدبابيس جارحة، لم يـتعش الليلة. لبث يتفرج عليهم يأكلون، تحت ضوء اللمبة، الفضلات التي أرسلها الجيـران دون أن يدفعه الجوع إلى مشاركتهم. لم تعد به رغبة لطعام يبيت حتى الصباح التالي. أمسك بأحـشائه ودفعها بقوة. كانت أمه تشد وسطه بخرقة كلما أراد طعاما لا يوجد. تشده شدا عنيفًـا ينـشر الراحة في جسمه. تعبت رجلاه فعاد على إحاطتهما بذراعيه نظر إلى الستارة السوداء. تـرى إلى أين ذهب؟ كانت أنفاس هيلة خفيفة لا تسمع، وصفحة وجهها وأذنهـا تبـدوان نـاعمتين. وكانت شعلة القنديل ساكنة مرتفعة كالمنارة المضيئة. سينطفئ القنديل بعد سـاعات طويلـة. أحس بأجفانه تثقل وهو ينظر إلى القنديل. كم هو متعب مجهد لهذا السهر الذي لا يعلم سببه.

ورأسه يرن ويهدر مع صوت الريح. آه، أهي الريح التي عبثت بالمنـارة المـضيئة؟ تلـوت الشعلة فجأة وتضاءلت. هل ستنطفئ؟ ثم شعر بهواء بارد يمس وجهه. كانت الستارة منكـشفة وإنسان طويل يقف أمامه. رفع نظره سريعا. ماذا سيعمل به؟ رباه، هل سيقتله؟ "شـو جاءـد مال الجاب؟" أحس بقلبه يسد أذنيه بدقاته. كان صوت هذا الإنسان غريبا لم يسمعه من قبـل. هو ليس أباه. كلا، ليس أباه. وكان يحمل عصاه غليظة طويلة في يده اليمنى وعيناه تلمعـان كالبرق. أراد أن يكلمه أن يتوسل تحت قديمه؛ فلم يسمعه لسانه الميت. ورأى العـصا ترتفـع عاليا. إنه يستعملها لطرد الكلاب، ثم رآها تهبط وهي تشق الهواء بسكون.

انفجر رأسه كانفجار الصاعقة وعمت عيناه. أحس، بعد لحظة، بجسمه يتكـوم قربـا الصندوق الحديدي، على الأرض العارية الرطبة. لم يضربه غير مرة واحدة، بالعـصا التـي يطرد بها الكلاب. هو أيضا مثل تلك الكلاب السائبة. كلب مجذوم قذر صغير حقير. يرفسونه بالحذاء ليأخذونه قطعة العظم التي لا يريدها. كان رأسه كالدملة الكبيرة، الكبيرة؛ يؤلمه مـن كل جهاته، وذراعه تحت ظهره مطروحة على الأرض المشبعة بالماء. ماذا يجري هناك، في ذلك الكهف المظلم؟ شعر كأنه في عالم آخر؛ عيناه مغمضتان وأذناه لا تسمعان شـيئًا. هـل انطفأ القنديل يا ترى؟ كانت ذراعه تؤلمه وتبعث بردا لاذعا في كل أنحاء جسمه. بذل جهـدا كبيرا ليسحبها من تحته، ثم شعر بأصابعه المتثلجه تمر على وجهه. بدأت بعينيه تفركهـا ثـم ارتفعت إلى جبينه. كانت أصابعه باردة عليها قليل من الطين. أدخل أصبعًا في أذنه وحركة وهو فيها. طنت أذنه، ومر بها هدير ثم سكن. خيل إليه أنه يسمع حركة عنيفة علـى مقربـة منه، سيعاود ضربه، سيقضي عليه هذه المرة. جمع قواه وقلص أعضاء جسمه كلهـا فـأحس بنفسه قاعدا على الأرض. فرك عينيه بجنون ثم فتحها. كان القنديل يضيء بشعلته الحمـراء فراشهما. رآهما كالثياب المختلطة؛ كان فوقها وكانت هيلة في انهيار قواها الأخيـر تنتـزع صرخات قصيرة خافتة من فمها المغلق بوحشية. كان منظرهما كابوسا مريعا. السرير يهتـز بشدة ويبعث أصواتًا تختلط بهمهمة غريبة لم يعرف مصدها. شعر برعب هائل يجتاحه فجأة. أراد أن يصرخ وكأن جسمه يرتجف ورأسه يدور. لم يدرك شيئًا سوى شناعة ما يجري تحت بصره. سيقتلها، سيمزقها قطعا. ثنى رجليه بسرعة ثم قام فارتمى بظهره على الحائط. كـان الرعب يعصر قلبه، وشعر حال اعتداله بماء دافئ يبلل فخذيه. لم يستطع أن يحـول عينيـه عنهما. كان القنديل يرسل ضوءا أحمر كالدم المتجمد؛ والثياب تتحرك بسرعة ثم تهمد لحظـة وتعود إلى حركتها المخبولة. رأى، بين اضطراب الملابس العنيف وصرخات هيله وغمغمـة الوحش، ساقًا ترتفع كالجثة المسلوخة في الهواء. ثم تلتها صرخة حيوانية عالية، كان الحـائط وراءه باردا متعكرا، والمطر ينقر سقف الحصير، حاول أن يصرخ، وكانـت الـريح تهـدر وتهدر من بعيد.

شخص آخر

قصة: فيصل عبد الحسن حاجم

أخذت بيدها الفانوس النفطي لتنير به طريقها باتجاه باب الدار، عندما توسطت الباحة طالعتها النجوم ترصع السماء الزرقاء، أحست بقشعريرة باردة، فتحت باب الـصفيح، رأتـه بملابس الجندية، تظلل وجهه العتمة.. احتضنته، ودفنت رأسها في صدره، أحـست ببـرودة الأزرار النحاسية تنغرز في خديها، ودت لو تبكي، لكنها أحست بحركة منه تدلل على فقـدان الصبر، قالت في نفسها: "ربما كان متعبا" أخذت من يده حقيبته وفي ضوء الفانوس رأت لمعة غريبة في عينيه، تبعته إلى الغرفة الطينية توقف قبل أن يدخل كأنه يسمح لها أن تدخل قبلـه، استغربت هذا التصرف وقالت ضاحكة:

"كأنك غريب عن بيتك؟!"

قال ببرود:

"الفانوس بيدك، والغرفة مظلمة"

"آه، لقد نسيت هذا!"

دخلت الغرفة، وشفت ملابسها عن تفاصيل جسد رائع، نزع معطفه العسكري الثقيـل وعلقه بواسطة المسمار المغروز في الحائط:

"تلبسين ملابس خفيفة في هذا البرد!"

كانت الفرحة بعودته تربك حركاتها

"وا ، قلت مع نفسي، أنك ستجيء الليلة."

رتبت له السرير، وقربت المدفأة النفطية منه:

"إجلس على طرف السرير لتخلع حذاءك، وملابسك، "دشداشتك" معلقة بـالقرب مـن السرير، وتدفأ بالمدفأة إلى أن أسخن لك الماء.."

ومن جديد لمحت اللمعة الغريبة في عينيه وهو يجلس عند طرف السرير، كان يتفقـد أشياء الغرة وببطء يفك رباط الحذاء، مضت على المطبخ، وغسلت الإناء الكبيـر وبعـد أن تأكدت من نظافته، أخذت تملؤه بالماء، ومن المطبخ المظلم كانت ترقب الرجل العائد، الـذي انهمك ينضو عنه ملابسه. رأت وجهه نحيلاً، وثمة ندبة سوداء على خده، ربما كانت جرحا، أو ربما الظلال الكثيفة المتكسرة في ارجاء الغرفة قد أوحت لها بهذا. عندما بدأ يلبس ثوبـه. لاحظت أن ترهل بطنه السابق قد اختفى تماما، لقد أصبح نحيلاً وظل رأسه الحليـق يـنعكس

على جدار الحائط، ومن الكوة في جدار المطبخ نظرت صوب النجـوم الوامـضة والـسماء المعتمة، واستمعت لأصوات الحقول الليلية المألوفة وعندما امتلأ الإناء سمعت قطرات المـاء وهي تتساقط وتجري خلال الكوة الأرضية التي تصب في الـساقية. أغلقـت صـمام المـاء وأوقدت موقد الغاز وحملت الإناء ووضعته فوق قرص النار، سمعت صوته يقول لها:

"هل سأل عني أصدقائي؟".

كان صوته غريبا، كأنما قد صدئت حنجرته من التعب، أجابته من داخل المطبخ.

"سأل عنك المعلم.".

عندما أطلت عليه من المطبخ رأته قد أكمل ارتداء ثوبه وبدأ يقرب يديه مـن فوهـة المدفأة النفطية طلبا للدفء، وحين خرجت من المطبخ رأت اللمعة تتوهج فـي عينيـه وهـو يحدق فيها، كأنما يراها لأول مرة، يتفحصها. خجلت من نظراته الحارقة، فأطرقـت برأسـها نحو الأرض، قال بصوت مخنوق:

"ماذا تفعلين ؟ ".

"أسخن لك الماء سأعد لك العشاء".

"تعالي الآن".

وقف ثم اقترب من الفانوس النطفي ونفخ شعلته، فعم الظلام في الغرفة وبعـد ذلـك أخذت العتمة تتلاشى بفعل ألسنة النار الزرقاء المطلة عليهما من خلال زجاجة المدفأة، وألسنة موقد الغاز، وفي الظلام أحست بيديه الرطبتين تمسكانها، قالت بخجل:

"استحم أولاً، إنك متعب".

أحست بأنفاسه تلهب وجهها، وبأصابعه الرطبة تضغط على كفيهـا، أقـشعر بـدنها وتخيلت شفتين لرجل غريب تجوسان خلال وجهها، وشفتيها، وعنقها، حاولت أن تقاومه بيديها ولكنها سمعت صوته المتحشرج يرجوها:

"أتركيني أفعل ما أشاء أرجوك."

أحست به يقودها صوب السرير ويتعثر في طريقه بأشياء في الغرفة قبـل أن يـصلا إلى ا لفراش. عندما أضاءت الفانوس من جديد. كان إحساس عميق بالخجل يجتاحها، وأحست بجسدها يرتجف، وعندما علقت الفانوس مرة أخرى على الجدار، أنار جسد زوجهـا الملتـف باللحاف، ووجهه المطل عليها، لم تستطع النظر إلى وجهه، وشعور رهيب بالخطيئة ينتابهـا. حاولت أن تطلي صوتها بمرح مزعوم:

"سخن الماء الآن. سأحضر لك ملابس داخلية جديدة، سأعلقها لك وراء باب المطبخ."

ودخلت المطبخ وأنزلت "الإناء" عن النار فصفعت الأبخرة المتصاعدة، سمعته يقـول لها:

"وكيف أرى والمطبخ مظلم!"

عجبت منه المرأة:

"في كل مرة ينقطع فيها التيار الكهربائي تستحم هكذا في ضوء موقد الغاز!".

سمعته يسعل. لم يقل شيئًا. وعندما أطلت عليه، رأته جالسا على طرف السرير يدخن بهدوء، سألته باستغراب:

"تدخن؟ كيف تعودت على التدخين بهذه السرعة!".

لم يرتبك، ولكنه أجابها ببطء وبرود:

"في البجهة يوزعون الكثير من أنواع السجائر ونحن نتسلى بالتدخين هناك.".

لم يناقشا الموضوع:

"اذهب لتستحم، فيك رائحة لم آلفها من قبل.".

ضحك الجندي:

"إنها رائحة السجائر، أنا أيضا لم آلف رائحتها بعد"

أطفأ سيجارته ووقف:

"هل أذهب الآن".

"أجل، ولكن لا تطل، أريد أن أعد لك العشاء".

دخل إلى المطبخ وأغلق باب الصفيح، فرقع صوت الباب عاليا بدأت المـرأة تنظـيم الأغطية، وقرأت فوق شراشف المخدرات:

"تصبح على خير".

كانت منحنية ترتب الفراش، عندما أحست أنها مبللة تماما، وبأن الرطوبة تغزو كـل شيء فيها، تساءلت:

"لقد تغير كثيرا ليس هو زوجي أممكن هذا".

سمعت من المطبخ صوت اندلاق الماء، وانتشاره فوق أرض المطبخ، حدثت نفسها:

"لأبعد عني هذه الوساوس، أنا كثيرة الأفكار هذه الليلة".

ومن المطبخ سمعته يغني بصوت ريفي عذب، حزين، قالت في نفسها:

لقد تعلم الغناء أيضا، اشياء عجيبة تحدث في هذا العالم، أرادت أن تقول له:

"كيف تعلمت الغناء؟". ولكنها لم تأله، وأثناء ترتيبها للأشياء المبعثـرة فـي الغرفـة، اصطدمت قدمها بحقيبة، دهشت، لم تكن الحقيبة حقيبة زوجها التي تعرفهـا، طفـرت إلـى ذاكرتها كل وساوسها مرة واحدة. فتحت الحقيبة، رأت ملابس الميدان ملطخـة بالـدم ببقـع الزيت، وملأت زفرة الدم أنفسها، بدت الملابس ممزقة محروقة، قالت في نفسها:

"لا أبدا. أبدا". أعادت من جديد وضع الملابس في الحقيبة، ومن جديد ومـع انـدلاق الماء وانسرابه ارتفع صوت زوجها بالغناء، مكثت ساهمة لحظات وهي ترقب ضوء الفانوس، ثم سألته بصوت عالٍ:

"كيف تعلمت الغناء؟".

سألها من داخل المطبخ وهو يتوقف عن رشق جسده بالماء الساخن:

"ماذا قلت؟"

أعادت من جديد جملتها بعد تغيير طفيف:

"صوتك لا بأس به."

سمعت من داخل المطبخ:

"على الرجل أن يغني في بعض الأوقات. على أية حال. هل أنت سعيدة بغنائي؟".

قالت له:

"ولكنك لم تكن تغني أبدا.

ضحك، سمعت قهقهته المتقطعة من داخل المطبخ:

"على أية حال إني سعيد بك وبالماء الساخن".

ابتسمت، شعرت بالسعادة، أحست أنه يعيدها إلى جنون أيام الزواج الأولى، حيث كانا يبقيان مستيقظين طوال الليل، وكلما نام أحدهما أيقظه الآخر، شعرت بالدماء تندفع فـي كـل أطرافها، وبأنها ستكون أسعد امرأة هذه الليلة، قالت:

"سأقلي له البيض وأعد الشاي". وسمعت الماء يندلق من جديد في المطبخ وقالت لـه بتعجب:

"ألم ينفذ الماء الساخن بعد؟".

وسمعته يجيبها:

"على وشك الانتهاء. إني أجفف نفسي."

لم يتوقف عن الغناء بعد ذلك ولكن بصوت واطئ جميل. سألته فجأة: هـل اشـتريت حقيبة جديدة؟ صمت لحظة كأنما كان يفكر، ثم أجابها:

"لقد تمزقت حقيبتي أثناء القصف المدفعي، فحصلت على هذه الحقيبة بعد ذلك".

سألته من جديد: "هل جرحت؟".

صمت لحظات ثم أجابها ببرود: "لم يكن جرحا على أية حال وكما تظنـين، مجـرد شظية صغيرة أصابت حاجبي واستقرت فيه". وفي نهاية الجملة سمعت صوته يختنق، فتخيلته يلبس ملابسه.

عندما خرج من المطبخ، كانت المرأة قد أعدت له البيض المقلي، والخبـز والـشاي، وأشياء أخرى بقيت من العشاء، جلس الجندي العائد حول النار، قال لها بعد أن بلع لقمته:

"هل كان صوتي جميلاً؟"

أجابته من المطبخ وهي تدفع الماء المتخلف من الاستحمام إلى الساقية:

"لقد كان صوتك مؤثرا."

قال لها: "سأغني لك طوال هذه الليلة، ما دام صوتي يعجبك".

عندما فرغت من الكنس رنت إلى النجوم الوامضة البعيدة، إنها غامـضة مـشحونة بالأسرار،والشهب التي تمرق خاطفة لا تكفي لإنارة السماء، وتمنـت لـو تكـون الكهربـاء موصولة لاستطاعت التعرف على وجهه بسهولة، وسمعت الصوت الغريـب يناديهـا: "أيـن ذهبت؟".

لم تجبه، كانت تحدق في الفراغ المبهم أمامها، ومن الكوة سـمعت غنـاء الفواخـت ينساب من بين مراوح النخيل التي تغرق في السكون والعتمة.

البصرة ١٩٨٣

كل الأيام المشمسة

قصة: عبد الرازق المطلبي

صهيل فتى يمتد، ينداح منتشرا يمتلئ به المكان، يجيبه صهيل آخر، من مكان ما، صهيل عيناها، يتخيلهما، عينا فرسه، يرى إليهما، مندهشًا يفكر، ثم تأخذه حيرة، والرأس الذاهل أمامه، مخروط يتجه قمته إلى أسفل، هذا الرأس، يغطيه كثيرا وهو يهتز هزاته القصيرة المتلاحقة، يرتعش، إذ يسمع هذا الصهيل الآن، المنطلق دائما، من مكان ما، حيث تمتد الأرض.

يواصل سيره، حيث الآثار العميقة لحوافر حصانه، تمتد في خطوط وتختلط في تماوج، بينما تشرد عيناه متخيلاً الصهيل العميق، الناضح بالرغبة، إنه يستطيع أن يميزه تماما، بدرجته وقوة تردده في الأذن، يراه الآن، إذ يستعيد صداه، يتدفق، يتدفق، ثم ينسرح منتشرا مثل موجة تنطلق، ثم تتكسر على حفافي مدرج صلب، لتنسرح في وادٍ لا نهاية لهبوطه.

يتوقف فجأة إذ ينتبه ، ينظر بقوة فارجا ساقيه، يتبع الأثر بعينيه، ثمر أثر لعجلات كبيرة ضخمة قد سارت فوق آثار الحوافر، ثم تسحقها وتضيعها تماما عجلات تراكتور كبير.

في البعيد أمامه، وعند نهاية نظره يقبع بيته، مثل تلة صغيرة يحوطها دخان أزرق، ضباب أزرق، سماء زرقاء، في جانبه تلتمع نقطة، قطعة معدن تسطع عليها الشمس، التراكتور نفسه، لماذا هو هناك؟ بجانب بيته؟ ماذا يصنع صاحبه؟ هل ثمة ما يريدونه منه؟

وهو يمشي مسرعا فكر: "لا بد أن يكون هذا التراكتور ثقيلاً جدا ليضيع كل آثار الحوافر التي غاصت في الأرض مرات ومرات، في مرة واحدة؟!".

كان بيته يكبر مقتربا منه، نافضا عنه ذارت الغبار الأزرق، متنفسا هواء الأرض شيئًا فشيئًا وكانت النقطة الملتمعة قد وضحت تماما، بدت حمراء، تستعيد مع كل خطوة من خطواته شكل تراكتور ساكن، وكانت رجلاه تبدوان وهما تسقطان بقوة على الأرض، وكأنهما تلتصقان بها مستنجدتين..

يقترب كثيرا، فيأخذ بيته مساحة أكبر في الأرض وفي السماء التي ظلت زرقاء، والتراكتور يتوقف في جانب منه، متحفزا، مطلاً، يهتز ولا يعبأ، وكل الأشياء تتصاغر إزاءه...

لا ينظر إلى الرجل ولكنه يحس به وهو يمتطي تراكتوره، أعلى منه، رأسه أعلى من رأسه، ينظر كوخه وحسانه والأرض من فوق، ويبتسم، لا بد أنه يبستم الآن، وربمـا يمـسح على شاربيه، أو يتأمله باستصغار، متخيلاً نفسه إذ يتربع على تراكتـوره الآن، أكبـر مـن الأرض وناس الأرض، يستطيع هو أيضا أن يمتطي حصانه ويعلو عليه، لكن، هو يجيء الآن راكبا، فهل أستطيع أن أركب..؟ رفع رأسه، فومض الضوء بين عينيه للحظة..

قال الرجل ممسكًا بمقود تراكتوره:

- إنه لا ينفع كثيرا.

نظر هو بين قدميه ، وواصل صمته:

- أنت نفسك لا تنتفع منه كثيرا..

لم ينظر هو صوب حصانه، ولكنه احتل فجأة كل لوح رأسه، حصانًا هـزيلاً يهـش بذيله، يضرب حوافره، وينخر بقوة.. قال الرجل:

- فكر..

ونظر هو إليه لحظة كان الرجل يحرك مقود تراكتوره، يستدير به رافعا ذراعه، لـم يفكر أبدا، إذ إنه وجد رأسه خلوا من كل كلمة.. هتف الرجل:

- إنه حصان هزيل على كل حال...

وتوقف ناظرا إليه..

- ثم فكر بما يستطيع أن يعمله التراكتور الآن !

وانفجر صوت محرك تراكتوره بقوة ..

- على كل حال .. إنني لن أنتظر طويلاً..

ما يزال هو واقفًا يتأمل آثار العجلات على الأرض، ثم رفـع رأسـه ونظـر إلـى الحصان، كان الحصان يتحرك في عميق المسافة، وكان يضرب حافره ويحـرك ذيلـه كمـا تخيله.. صوت التراكتور في أذنيه يخفت قليلاً قليلاً.. فكر: "إنه يبتعد.." ونظر إليه: "مثلما لو كان يقترب"، كان التراكتور نقطة حمراء تتصاغر باستمرار..

* * *

وقف أمام بباب بيته تماما..

- حامدة ..

من الباب برز وجه امرأة مستدير..

- تعالي يا امرأة ..

بحركة سريعة اندفعت ، ووقفت أمامه ..

- هل كلمك الرجل ؟

- نعم ..

- كيف ؟

- قال: مساء الخير .. ثم سألني عنك ..

- دخل البيت عليك ؟

- لا .. هو على تراكتوره..

- ماذا أراد ؟

- لا أدري ..

- حسنًا يا امرأة .. أنا أدري..

ألقت المرأة بعينيها إلى الأرض، نتأمل حركة قدمها اليمنى العابثة في الثري، بينما مد هو بصره إلى كل جهات الأرض، متوقفًا عند فرسه المربوط قرب البيت الآخر ورآها تمـد بصرها بعيدا، حيث يسمع صوت صهيل يمرح في المدى..

- يريد أن يشتري حصاني ..

المرآة تغوص بصمتها أكثر..

- يقول إنه هزيل ولا ينفعني في الركوب، كما أن التراكتور أسـرع وأفـضل فـي الحراثة..

لم تجرؤ أن تقول شيئًا.. كما لم تجرؤ على رفع بصرها..

- إنه يعرف أن فرسي لا تيرده ..

- أحنت المرأة رقبتها كثيرا..

- إنني أتعجب .. كيف عرف الرجل كل هذا؟!

نسى كل شيء ولم يعد يرى شيئًا غير امرأته القائمة أمامه مثل جذع قديم متيبس تهزه الريح، وامتلأ صدره فجأة بذلك الشيء الثقيل، وضج في رأسه، ضج، ثم ارتفع مثـل المـاء، وأحس بنفسه يختنق ويحتدم، ثم يحتقن..

يريد أن يشتري حصاني ليؤجر لي تراكتوره، كل يوم بخمسة دنـانير، ثـم يـشتري الأرض، وهو يعر كل شيء عني، كل شيء عني، حتى حصاني وفرسـي و ... وربمـا... ربما..

صفعها أولاً، ثم أنهال عليها ضربا وركلاً، وهي قائمة كالجـذع، تهتـز ولا تـسقط، تتمايل ولا تتحرك، وما يزال يصيح .. يصيح.. غاضبا، مندفعا هائجا...

وحينما هدأ قليلاً، كانت فرسه في الجهة الأخرى تضرب حافرها صاهلة وهي تستدير في مكانها.. انتبه أكثر، فسمع صهيل الحصان الآخر يأتيها طائرا، راقصا، لـيملأ المكـان، فتصهل هي فرحة سكرى، وتجذب حبل رباطها ضاربة الأرض.

* * *

أمام فرسه تماما يقف، فتية وجميلة هذه الفرس، تناسق عـضلات جـسدها ولمعـان شعرها يكسبها وسامة آسرة.. عجب، فكيف لا تثير في حصانه كل رغبتـه فيأخـذها رغمـا عنها؟!

مسح بكفه على جبهتها، تأمل عينيها، أغمضها بأصابعه، مشط لها شعر معرفتها، ثـم مسح على ظهرها الناعم، وربت على مؤخرتها، هذا الجسد العظيم، وبحـث عـن حـصانه، فوجده نائما، بينما في البعيد يتحرك فرس مع مهرتها الصغيرة وهي ترعى العشب..

قصد إليه، مسح على رأسه وشعر معرفته وظهره، تحسس بطنه وفكر: "إنه ما يـزال قادرا مثلما كان، وإنه سيولد فرسه مهرة رائعة.. لا بد.." أمسك به وقاده إليها حتـى ألـصق رأسه بمؤخرتها وأمسك بها من رأسه، تحركت منحرفة، فتحرك الحصان معها، وتحركـت، وتشبث الرجل برقبتها ليمنعها، أمسك بها، كلاهما، بيد أنها نجحت في الابتعاد عن الحـصان الذي تعب وظل واقفًا في مكانه يرمقها بعين منطفئة، خاطًا على الأرض بنظراته المنكـسرة الذليلة الحدود المترامية لظلامها..

في الجهة ا لأخرى ا لبعيدة كانت الفرس الأخرى تركض مع مهرتها فـي المـساحة المنبسطة الواسعة في الطرف الآخر من الحقل، ثم أقبلتا تعدوان معا، تقتربان لتحكـا رأسـا برأس ورقبة برقبة، تصهلان ثم تبتعدان، لتتقاربا مرة أخرى..

استدار هو غاضبا، وأهوى بكفه المبسوطة على رأس فرسه، فانتفضت محركة رأسها أعلى وأسفل حركة سريعة، ثم قفزت، بينما كان كلبه يقترب من الجانب الشرقي لبيته، يرفـع قائمته اليسرى الخلفية، ويبول على عتبته..

* * *

يقتحمه الصهيل الغريب فيمتلئ بالغضب، ينظر إليهـا، وجـدها تـضرب حافرهـا وتصهل، أغتاظ، قصد إليها وربط ساقها الخلفية إلى وتد ورأسها إلى وتد آخر، وأسرع يـأتي بحصانه.. صهل الحصان الغريب يغزوها، تنظر إلى الأفق ذاهلة، تنظـر حولهـا مندهـشة، الصهيل يملأ المكان، والنشوة تطفر بريقًا وفرحا من عينيها، وفجأة قطعت الفرس كل الحبال، توقفت للحظات تحدد بصرها في حصان يطلع عليها من الحقول، ثم انطلقت توازي خطواته..

توقف الرجل مأخوذًا، الفرس والحصان يقتربان معا، يبتعدان معا، يـصهلان معـا، وهما يخبان في الأرض، يتطاردان، ثم يقبلان معا، جنبا لجنب، حتى اقتربا من الرجل كثيرا، توقفا... تواجها.. وصهلا صهيلاً فرحا..

* * *

في المساء تحرك الرجل متقنعا بالحزن، منغلقًا بالصمت، واتخذ مكانه محني الرقبـة، يتأمل النار فقط، امرأته تتحرك من وراء سكوتها الثقيل، لم تكن مستثارة أو غاضبة. لم تكـن راضية، ثمة ستار من القناعة والخوف، يحتوي وجهها ويدفع بنظراتها بعيدا مثلما لو لم يكـن جموده جديدا عليها.

أكل طعامه، شرب شايه، ثم جالس النار، يدخن وعيناه لا تنظران لشيء، أو تنظـران ولا تريان، قال لامرأته:

- هل اعتاد الكلام معك؟
- مرات ..
- وهل يدخل عليك البيت كل مرة .. ؟
- ها ... ؟!

انقضت ساعة، ساعتان، أكثر.. نهض بسرعة، خلع سترته، وأسـرع ينـدس تحـت الفراش، حيث يمتد جسد امرأته حذرا نائما.. وكما لو كان ما يزال خائفًا، لف ذراعـه حـول جذعها المتيبس بسرعة، تذكر فرسه، حصانه، ووجه الرجل، وسمع صوت تراكتوره.. المهرة وأمها، ورأى إلتماعة التراكتور.. وامتدادات الأرض الخضراء، تلتف حلقات حلقات تختلط مع الدخان الأزرق، السماء الزرقاء، الضباب الأزرق، الليـل الأزرق.. وكالعـادة.. لـم تأخـذ الموجة.. وكالعادة شعر بالبرد...

نيسان ١٩٧٣

حي بن يقظان

- المقدمة -

ابن طفيل

سألت أيها الأخ الكريم، الصفي الحميم – منحك ا البقاء الأبدي وأسعدك السعد السرمدي – أن أبث إليك ما أمكنني بثه من أسرار الحكمة المشرقية التي ذكرها الشيخ الرئيس أبو علي بن سينا فإعلم: أن من أراد الحق الذي لا جمجمة فيه، فعليه بطلبها والجد في اقتنائها.

* * *

ولقد حرك مني سؤالك خاطرا شريفًا أفضى بي – والحمد – إلى مشاهدة حال لم أشهدها من قبل، وأنتهى بي على مبلغ هو من الغرابة، بحث لا يصفه لسان، ولا يقوم به بيان. لأنه من طور غير طورهما، وعالم غير عالمهما. غير أن تلك الحال، لما لها من البهجة والسرور، واللذة والحبور، لا يستطيع من وصل إليها وانتهى من حد من حدودها، أن يكتم أمرها أو يخفي سرها، بل يعتريه من الطرب والنشاط والمرح والانبساط، ما يحمله على البوح بها مجملة دون تفصيل، وإن كان ممن لم تحذقه العلوم قال فيها بغير تحصيل؟ حتى إن بعضهم قال في هذه الحال: "سبحاني ما أعظم شأني"، وقال غيره: "أنا الحق!"، وقال غيره: "ليس في الثواب إلا ا !".

* * *

وأما الشيخ أبو حامد الغزالي رحمة ا عليه، فقال متمثلاً عند وصوله إلى هذا الحال بهذا البيت:

فكان ما كان مما لست أذكره فظن خيرا ولا تسأل عن الخبر

وإنما أدبته المعارف، وحذقته العلوم.

* * *

وانظر إلى قول أبي بكر بن الصائغ المتصل بكلامه في صفة الاتصال، فإنه يقول: "إذا فهم المعنى المقصود من كتابه ذلك، ظهر عند ذاك أنه لا يمكن أن يكون معلوم من العلوم المتعاطاة في مرتبته، وحصل متصوره، بفهم ذلك المعنى في رتبة يرى نفسه فيها مباينًا لجميع ما تقدم، مع اعتقادات آخر ليست هيولانية، وهي أجلّ من أن تنسب على الحياة الطبيعية في

مرتبته، وحصل متصوره، بفهم ذلك المعنى في رتبة يرى نفسه فيها مباينًا لجميع ما تقدم، مع اعتقادات أُخر ليست هيولانية، وهي أجل من أن تنسب إلى الحياة الطبيعية، بل هي أحوال من أحوال السعداء منزهة عن تركيب الحياة الطبيعية، خليقة أن يقال لها أحوال إلهيـة يهبهـا ا سبحانه وتعالى لمن يشاء من عباده.

هذه الرتبة التي أشار إليها أبو بكر ينتهي غليها بطريق العلم النظري والبحث الفكري، ولا شك أنه بلغها ولم يتخطها.

* * *

وأما الرتبة التي أشرنا إليها نحن أولاً، فهي غيرها وإن كانت إياها بمعنـى أنـه لا ينكشف فيها أمر على خلاف ما انكشف في هذه، وإنما يعايرها بزيادة الوضـوح ومـشاهدتها بأمر لا نسميه قوة إلا على المجاز، إذ لا نجد في الألفاظ الجمهورية، ولا في الاصـطلاحات الخاصة، أسماء تدل على الشيء، الذي يشاهد به ذلك لنوع من المشاهدة. وهذه الحـال التـي ذكرناها وحركنا سؤالك إلى ذوق منها، هي من جملة الأحوال التي نبه عليها الشيخ أبو علي حيث يقول: ثم إذا بلغت به الإرادة والرياضة حدا ما، عنت له خلسات، من إطلاع نور الحق، لذيذة، كأنها بروق تومض إليه، ثم تخمد عنه ثم إنه تكثر عليه هذه الغواشـي إذا أمعـن فـي الارتياض، ثم إنه ليوغل في ذلك حتى يغشاه في غير الارتياض، فكلما لمح شيئًا عاج عنه إلى جناب القدس، فيذكر من أمره أمرا، فيغشاه غاش، فيكاد يرى الحق في كل شيء. ثم إنه لتبلغ به الرياضة مبلغًا ينقلب له وقته سكينة: فيصير المخطوف مألوفًا، والـوميض شـهابا بينًـا، وتحصل له معارفه مستقرة كأنها صحبة مستمرة.. إلى ما وصفه من تدرج المراتب، وانتهائها إلى النيل بأن يصبر سره مرآة مجلوة يحاذي بها شطر الحق، "وحينئذ تدر عليه اللذات العلى، ويفرح بنفسه لما يرى بها من أثر الحق، ويكون له في هذه الرتبة نظر إلى الحق، ونظر فـي نفسه، وهو بعد متردد. ثم إنه ليغيب عن نفسه فيلحظ جناب القدس فقط، وإن لحظ نفسه فمـن حيث هي لاحظه، وهناك يحق الوصول".

* * *

فهذه الأحوال التي وصفها، رضي ا عنه، إنما أراد بها أن تكون له ذوقًا، لا علـى سبيل الإدراك النظري المستخرج بالمقاييس، وتقديم المقدمات، وإنتاج النتائج، وإن أردت مثالاً يظهر لك به الفرق بين إدراك هذه الطائفة وإدراك سواها، فتخيل حال مـن خلـق مكفـوف البصر، إلا أنه جيد الفطرة، قوي الحدس ثابت الحفظ، مسدد الخاطر فنشأ مذ كان في بلدة من البدلان، وما زال يتعرف أشخاص الناس بها، وكثيرا من أنواع الحيوان والجمادات، وسـكك

المدينة ومسالكها وديارها وأسواقها، بما له من ضروب الإدراكات الآخر، حتى صار بحيث يمشي في تلك المدينة بغير دليل، ويعرف كل من يلقاه ويسلم عليه بأول وهلة، وكان يعرف الألوان وحدها بشروح أسمائها، وبعض حدود تدل عليها. ثم إنه بعد أن حصل في هذه الرتبة فتح بصره وحدثت له الرؤية البصرية، فمشى في تلك المدينة كلها وطاف بها فلم يجد أمرا على خلاف ما كان يعتقده، ولا أنكر من أمرها شيئًا، وصادف الألوان على نحو صدق الرسوم عنده، التي كان يعتقده، ولا أنكر من أمرها شيئًا، وصادف الألوان على نحو صدق الرسوم عنده، التي كانت رسمت له بها، غير أنه في ذلك كله حدث له أمران عظيمان، أحدهما تابع للآخر، وهما : زيادة الوضوح والانبلاج، واللذة العظيمة.

فحال الناظرين الذين لم يصلوا إلى طور الولاية هي حالة الأعمى الأولى: والألوان التي في هذه الحال معلومة بشروح أسمائها، هي تلك الأمور التي قال أبو بكر إنها أجل من أن تنسب على الحياة الطبيعية، يهبها ا لمن يشاء من عباده. وحال الناظر الذين وصولا إلى طور الولاية ومنحهم ا تعالى ذلك الشيء الذي قلنا إنه لا يسمى قوة إلا على سبيل المجاز، هي الحالة ا لثانية.

وقد يوجد في النادر من كان أبدا ثاقب البصيرة، مفتوح البصر غير محتاج إلى النظر.

* * *

ولست أعني –أكرمك ا بولايته- بإدراك أهل النظر؛ ها هنا، ما يدركونه من عالم الطبيعة، وبإدراك أهل الولاية، ما يدركونه مما بعد الطبيعة، فإن هذين المدركين متباينان جدا بأنفسهما، ولا يلتبس أحدهما بالآخر. بل الذي نعنيه بإدراك أهل النظر، ما يدركونه مما بعد الطبيعة، مثل ما أدركه أبو بكر. ويشترط في إدراكهم هذا أن يكون حقًا صحيحا، وحينئذ يقع النظير بينه وبين إدراك أهل الولاية الذين يعتنون بتلك الأشياء بعينها مع زيادة وضوح، وعظم التذاذ، وقد عاب أبو بكر هذا الالتذاذ على القوم، وذكر أنه للقوة الخيالية، ووعد بأن يصف ما ينبغي أن يكون حال السعداء عند ذلك، بقول مفسر مبين. وينبغي أن يقال له ها هنا: "لا تستحل طعم شيء لم تذق، ولا تتخط رقاب الصديقين!" ولم يفعل الرجل شيئًا من ذلك، ولا وفى بهذه العدة، وقد يشبه أن منعه عن ذلك ما ذكره من ضيق الوقت واشتغاله بالنزول إلى "وهران" أو رأى أنه إن وصف تلك الحال اضطره القول إلى أشياء فيها قدح عليه في سيرته، وتكذيب لما أثبته من الحث على الاستكثار من المال والجمع له وتصريف وجوه الحيل في اكتسابه.

وقد خرج بنا الكلام إلى غير ما حركتنا غليه بسؤال بعض خروج، بحسب ما دعـت الضرورة إليه، وظهر بهذا القول إن مطلوبك لم يتعد أحد غرضين:

١- إما أن تسأل عما يراه أصحاب المشاهدة والأذواق والحضور في طور الولاية: فهـذا مما لا يمكن إثباته على حقيقة أمره في كتاب، ومتى حاول أحد ذلك وتكلفه بالقول أو الكتب، استحالت حقيقته، وصار من قبيل القسم الآخـر النظـري، لأنـه إذا كـسى الحروف والأصوات وقرب من عالم الشهادة، لم يبق على ما كان عليـه بوجـه ولا حال، واختلفت العبارات فيه اختلافًا كثيرا، وزلت به أقدام قوم عن الصراط المستقيم، وظن بآخرين أن أقدامهم زلت وهي لم تزل، وإنما كان ذلك لأنه أمر لا نهاية له فـي حصره، متسعة الأكتاف، محيطة غير محاط بها.

٢- والغرض الثاني من الغرضين اللذين قلنا إن سؤالك لن يتعدى أحدهما، هو أن تبتغـي التعريف بهذا الأمر على طريقة أهل النظر. وهذا – أكرمـك ا بولايتـه- شـيء يحتمل أن يوضع في ا لكتب وتتصرف به العبارات، ولكنـه أعـدم مـن الكبريـت الأحمر، ولا سيما في هذا الصقع الذي نحن فيه، لأنه من الغرابة في حـد لا يظفـر باليسير منه إلا الفرد بعد الفرد؛ ومن ظفر بشيء منه لم يكلم الناس به إلا رمزا، فإن الملة الحنيفية والشريعة المحمدية قد منعت من الخوض فيه، وحذرت عنه.

ولا تظن أن الفلسفة التي وصلت إلينا في كتب أرسطو وأبي نصر، وفي كتاب الشفاء تفي بهذا الغرض الذي أردته، ولا أن أحدا من أهل الأندلس كتب فيه شيئًا فيه كفاية، وذكل ان من نشأ بالأندلس من أهل الفطرة الفائقة، قبل شيوع علم المنطـق والفلـسفة فيهـا، قطعـوا أعمارهم بعلوم التعاليم وبلغوا فيها مبلغًا رفيعا، ولم يقدروا على أكثر من ذلك. ثم خاف مـن بعدهم خاف زادوا عليهم بشيء من علم المنطق، فنظروا فيه ولم يفض بهم إلى حقيقة الكمال؛ فكان فيهم من قال:

بَـرِحَ بـي أن علـوم الـوَرَى	**إثنـان مـا إن فيهمـا مـن مَزيـد**
"حقيقـةٌ" يعجِـز تحـصيلُها	**و "باطـلٌ" تَحـصيلُه مـا يفيـد**

* * *

ثم لخاف من بعدهم خاف أحذق منهم نظرا، واقرب إلى الحقيقة. ولم يكن فيهم أثقـب ذهنًا ولا أصح نظرا، ولا أصدق رؤية، من أبي بكر بن الصائغ غير أنه شغلته الدنيا، حتى اخترمته المنية قبل ظهور خزائن علمه، وبث خفايا حكمته، وأكثر ما يوجد له مـن التـآليف فإنما هي غير كاملة ومجزومة من أواخرها، ككتابة "في النفس" و "تدبير المتوحد" وما كتبـه

في المنطق وعلم الطبيعة، وأما كتبه الكاملة فهي كتب وجيزة ورسائل مختلسة، وقد صرح هو نفسه بذلك وذكر أن المعنى المقصود برهانه في "رسالة الاتصال" ليس يعطيه ذلك القول عطاء بينًا إلا بعد عسر واستكراه شديد. وأن ترتيب عبارته في بعض المواضع على غير الطريق الأكمل؛ ولو اتسع له الوقت مال لتبديلها. فهذا حال ما وصل إلينا من علم هذا الرجل، ونحن لم نلق شخصه.

وأما من كان معاصرا له ممن لم يوصف بأنه في مثل درجته، فلم نر له تأليفًا.

وأما من جاء بعدهم من المعاصرين لنا، فهم بعد في حد التزايد أو الوقوف، على غير كمال، أو ممن لم تصل إلينا حقيقة أمره.

* * *

وأما ما وصل إلينا من كتب أبي نصر فأكثرها في المنطق. وما ورد منها في الفلسفة فهي كثيرة الشكوك.. فقد أثبتت في كتاب "الملة الفاضلة" بقاء النفوس الشريرة بعد الموت في آلام لا نهاية لها، بقاء لا نهاية له؛ ثم صرح في "السياسة المدنية" بأنها منحلة وصائرة إلى العدم، وأنه لا بقاء إلا للنفوس الفاضلة الكاملة. ثم وصف في شرح "كتاب الأخلاق" شيئًا من أمر السعادة الإنسانية، وأنها إنما تكون في هذه الحياة وفي هذه الدار؛ ثم قال عقب ذلك كلاما هذا معناه "وكل ما يذكر غير هذا فهو هذيان وخرافات عجائز". فهذا قد أيأس الخلق جميعا من رحمة ا تعالى، وصير الفاضل والشرير في رتبة واحدة إذ جعل مصير الكل إلى العدم؛ وهذه زلة لا تُقال، وعثرة ليس بعدها جبر. هذا مع ما صرح به من سوء معتقده في النبوة، وأنها يزعمه للقوة الخيالية، وتفضيله الفلسفة عليها إلى أشياء ليس بنا حاجة إلى إيرادها.

* * *

وأما كتب "أرسطو طاليس" فقد تكفل الشيخ أبو علي بالتعبير عما فيها، وسلك طريق فلسفته في "كتال الشفاء"، وصرح في أول الكتاب بأن الحق عنده غير ذلك وأنه إنما ألف هذا الكتاب على مذهب المشائين وأن من أراد الحق الذي لا جمجمة فيه فعليه بكتابه "في الفلسفة المشرقية. ومن عنِي بقراءة كتاب "الشفاء" وبقراءة كتاب أرسطوطاليس، ظهر له في أكثر الأمور أنها تتفق، وإن كان ف يكتاب "الشفاء" أشياء لم تبلغ إلينا عن أرسطو. وإذا أخذ جميع ما تعطيه كتب أرسطو وكتاب "الشفاء" على ظاهره دون أن يتفطن لسره وباطنه، لم يوصل به إلى الكمال حسبما نبه عليه الشيخ أبو علي في كتاب "الشفاء".

* * *

وأما كتب الشيخ أبي حامد الغزالي، فهو بحسب مخاطبته للجمهور، يربط في موضع، ويحل في آخر، ويكفر بأشياء ثم ينتحلها، ثم إنه من جملة ما كفر به الفلاسفة في "كتاب التهافت" إنكارهم لحشر الأجساد، وإثباتهم الثواب والعقاب للنفوس خاصة. ثم قال في أول كتاب "الميزان": "إن هذا الاعتقاد هو اعتقاد شيوخ الصوفية على ا لقطع". ثم قال في كتاب "المنقذ من الضلال والمفصح بالأحوال"، "إن اعتاقده هو كاعتقاد الصوفية، وإن أمره إنما هو وقف على ذلك بعد طول البحث"؛ وفي كتبه من هذا النوع كثير يراه من تصفحها وأمعن النظر فيها. وقد اعتذر عن هذا الفعل في آخر كتاب "ميزان العمل" حيث وصف أن الآراء ثلاثة أقسام:

١- راي يشارك فيه الجمهور فيما هم عليه.

٢- ورأي يكون بحسب ما يخاطب به كل سائل ومسترشد.

٣- ورأي يكون بين الإنسان وبين نفسه لا يطلع عليه إلا من هو شريكه في اعتقاده.

ثم قال بعد ذلك: "ولم لم يكن في الألفاظ إلا ما يشكك في اعتقادك الموروث لكفى بذلك نفعا. فإن من لم يشك، لم ينظر، ومن لم ينظر، لم يبصر، ومن لم يبصر، بقى في العمى والحيرة، ثم تمثل بهذا البيت:

"خُذْ ما تَراه وَدَع شيئًا سَمِعتَ بِهِ في طَلعةِ الشمس مَا يغنيكَ عَن زحَل"

فهذه صفة تعليمية؛ وأكثره إنما هو رمز وإشارة لا ينتفع بها إلا من وقف عليها ببصيرة نفسه أولاً، ثم سمعها منه ثانيا، أو من كان معدا لفهمها، فائق الفطرة، يكتفي بأيسر إشارة.

وقد ذكر في "كتاب الجواهر" أن له كتبا مضنونًا بها على غير أهلها وأنه ضمنها صريح الحق. ولم يصل الأندلس في علمنا منها شيء، بل وصلت كتب يزعم بعض الناس أنها هي تلك المضنون بها؛ وليس الأمر كذلك، وتلك الكتب هي كتاب "المعارف العقلية"، وكتاب "النفخ والتسوية" و "مسائل مجموعة" وسواها. وهذه الكتب، وإن كانت فهيا إشارات، فإنها لا تتضمن عظيم زيادة في الكشف على ما هو مثبوت في كتبه المشهورة. وقد يوجد في كتاب "المقصد والأسني" ما هو أغمض مما في تلك، وقد صرح هو بأن كتاب "المقصد ا لأسني" ليس مضنونًا به فيلزم من ذلك أن هذه الكتب الواصلة ليست هي المضنون بها. وقد توهم بعض المتأخرين من كلامه الواقع في آخر "كتاب المشكاة" أمرا عظيما أوقعه في مهواة لا مخاص له منها، وهو قوله – بعد ذكر أصناف المحجوبين بالأنوار، ثم انتقال إلى ذكر الواصلين -: إنهم وقفوا على أن هذا الموجود العظيم متصف بصفة تنافي الوحدانية المحضة.

فأراد أن يلزمه من ذلك أنه يعتقد أن الحق سبحانه في ذاته كثرة ما؛ تعـالى ا عمـا يقولـه الظالمون علوا كبيرا!.

ولا شك عندنا في أن الشيخ أبا حامد ممن سعد الـسعادة القـصوى، ووصـل تلـك المواصل الشريفة المقدسة. لكن كتبه المضنون بها المشتملة على علم المكاشفة لم تصل إلينا.

* * *

ولم يتخاص لنا، نحن، الحق الذي انتهينا إليه، وكان مبلغنا من العلم يتتبع كلامه وكـلام الشيخ أبي علي، وصرف بعضها إلى بعض، وإضافة ذلك إلى الآراء التي نبغت في زماننا هـذا، ولهج بها قوم من منتحلي الفلسفة، حتى استقام لنا الحق أولاً بطريق البحث والنظر، ثم وجدنا منه الآن هذا الذوق اليسير بالمشاهدة، وحينئذ رأينا أنفسنا أهلاً لوضع كلام يؤثر عنا، وتعين علينا أن تكون –أيها السائل – أول من أتحفناه بما عندنا، وأطلعناه على ما لدينا لصحيح ولائك – وزكـاء صفاتك. غير أنا إن ألقينا غليك بغايات ما انتهينا إليه من ذلك، من قبل أن نحكم مباديها معك، ولم يفدك ذلك شيئًا أكثر من أمر تقليدي مجمل! هذا إن أنت حسنت ظنك بنا بحسب المودة والمؤالفة، لا بمعنى أنا نستحق أن يقبل قولنا. ونحن لا نرضى لك هذه المنزلة ونحن لا نقنع لك بهذه الرتبة، ولا نرضى لك إلا ما هو أعلى منها، إذ هي غير كفيلة بالنجاة فضلاً عن الفوز بأعلى الدرجات، وإنما نريد أن نحملك على المسالك التي قد تقدم عليها سلوكنا، ونسبح بك في البحـر الـذي قـد عبرناه أو حتى يفضي بك إلى ما أفضى بنا إليه: فتشاهد من ذلك ما شاهدناه وتتحقـق ببـصيرة نفسك كل ما تحققناه، وتستغني عن ربط معرفتك بما عرفناه.

وهذا يحتاج إلى مقدار معلوم من الزمان غير يسير، وفراغ من الشواغل وإقبال بالهمة كلها على هذا الفن. فإن صدق منك هذا العزم، وصحت نيتك للتـشمير فـي هـذا المطلـب، فستحمد عند الصباح مسراك، وتنال بركة مسعاك،وتكون قد أرضيت ربك وأرضاك، وأنالـك حيث تريده من أملك، وتطمح إليه بهمتك وكليتك. وأرجو أن أصل من السلوك بك على اقصر الطريق، وآمنها من الغوائل والآفات، وإن عرضت الآن إلى لمحة يسيرة على سبيل التشويق والحث على دخول الطريق، فأنا واصف لك قصة "حي بن يقظان" و "أسال وسلامان" الـذين سماهم الشيخ أبو علي. ففي "قصصهم عبرة لأولي الألباب" و "ذكرى لمن كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد".

في المرآة

قصة : ابتسام عبد ا

أنا وحدي.. وعلي أن أبقى هكذا زمنًا لا أعرفه، زمنًا أستطيع تحمله، فأنا في الحقيقة، عرفت، على مر الأعوام، كيف أمضي الوقت بل أقتله بالصمت. إنها حرفة تمرست ع ليهـا منذ ذهابه إلى الحرب، أو سوقه إليها. أصبحت وحيدة منذ ذلك اليوم. ساعات الصباح تمضي بسهولة، لا أكاد أحس بها، أما المساء والليل فهما شديدا الوطأة علي، أنوء بأثقال الوحدة حتى يتهدل كتفاي وجفناء في آخر الليل وتنتشر خطوط قاتمة على وجهي ويبرز أنفي بعد تخـاذل الملامح وانهزامها الواحدة تلو الأخرى أمام أستار العتمة والصمت. عند ذلك فقط، تبدأ عيناي بالانغلاق تدريجيا. أتنهد مرتاحة وأنا أردد مع نفسي للمرة الخمسين أو الستين أو المائة: "هـا قد أنقضى يوم طول آخر، وقد يكون الغد مختلفًا".

في صبيحة لك يوم من تلك الأيام، كان النشاط يتسلل إلى كياني بعد ساعات من النوم، أقوم من فراشي دون تلكؤ أو تردد، وبعد تناول إفطار خفيف، أبدا فـي ممارسـة الأعمـال البيتية، أنظف بيتنا الصغير، ... الغرفتان الصالة. كنت أنظف كل شيء فيه وأجلو الغبار عن كل قطعة يه. وبعد الانتهاء من التنظيف وإعداد الطعام، كنت أدلف إلى الحمام، أزيـل عـن جسدي الغبار واللزوجة وقطرات العرق. وكنت، في خلال ذلك كله، أتذكره، كأ؛نه لم يفارقني قط بل كأنه سيأتيني بعد كل لحظة سيفتح الباب ويقطع الصالة بخطوات خفيفة ويضمني بـين ذراعيه، واضع رأسي على صدره، غير مبالية بعرقه وغباره. كان معي باستمرار، بل إننـي غالبا ما كنت أتحدث معه، بيني وبين نفسي، أو بصوت مرتفع أحيانًا. وفي كل يوم، في أثناء غيابه، كنت أحرص على وضع قدح الشاي الخاص به، على المائدة الصغيرة فـي المطـبخ وأفعل الأمر نفسه خلال تناولي الغذاء. وكنت في أثناء الإفطار أو الغـذاء، أفتعـل المواقـف أحيانًا، أخاصمه مرة ولا أبادله الكلام أو أمازحه في مرات أخرى وأعابثه وأنا أتطلـع إلـى مقعده الفارغ.. الممتلئ.

كنا نحب بعضنا. والعامان اللذان مضيا على زواجنا لم يمتصا من مشاعرنا شيئًا، بل أضافا إليه الكثير من الألفة والمودة. كنا في خلال العام الأول من زواجنا، نمضي معا ساعات المساء بعد عودته من العمل، لا نكاد نفترق إلا لماما، سواء كنا في البيت أو خارجـه، وكنـا نحس أن الزمن يكاد يطير من بين أيدينا، نتمسك به في آخر الليل، ونملؤه مسرة.

تلك المسرات الصغيرة انقضت تدريجيا بعد ذهابه إلى الحرب. والتغيير الـذي طـرأ علينا، أو عليه، بشكل خاص، لم يحدث دفعة واحدة، بل حدث خلال أشهر، أو هذا ما أحسست

به. أشياء صغيرة، كنت أنتبه إليها بين أجازة وأخرى، أفرك فيها بضع دقائق ثم أطردها عـن بالي، كي أستمتع بتلك الأيام القليلة التي كان يمضيها معي بعيـدا عـن الجبهـة.. والأشـياء الصغيرة تلك تراكمت فيما بعد، وأصبحت أكثر وضوحا مع التغييرات الكثيرة التي بدأت تطرأ عليه بشكل لا يقبل التأويل أو الشك، إذ أصبح بعد أشهر معدودات إنسانًا آخر يكاد يبتعد عني.

الآن، وأن في لجة الصمت العميق الذي أغرق فيه، ومن خلال الهدوء التـام الـذي يحيطني ويكنني بعد أن هدأت كل المشاعر والأحاسيس التي كانت تهيجني مـن قبـل، مثـل بركان يظل يغور بما في أعماقه ثم ينفجر ويسكن وتنطفئ كل جذوة للنار فيه، الآن، أسـتطيع الاستماع إلى صوتي والإصغاء إليه لأتبين ما حدث.

أتذكر أن الأمر بدأ من عزوفه عن الكلام. فقد أخذ يفضل الصمت والـشرود. يكـاد يكون ذاهلاً عما حوله. وكلما قطع دائرة الصمت التي يغلقها بإحكام حول نفسه (وكثيـرا مـا كنت افعل ذلك)، كان يفز شبه مذعور، وتتشنج عضلات وجهه، يتطلع إلي باستغراب ونظرة خوف تملأ عينيه.

وكان في تلك الأيام، يطيل النظر بوجل على وجهه في المرآة. يقف أمامها، يقتـرب منها، يبتعد عنها، محدقًا، على الدوام، في عينيه وملامحه الأخرى التي كانت قد أخـذت فـي الشحوب كان مرة يبتسم لنفسه أو تتقلص بحدة ملامحه في مرة أخرى. وعندما يـدرك فـي لحظة ما، أني أرقبه، يبتعد عن المرآة متشاغلاً عني وعنها بأي شيء آخر.

وذات ليلة، تأمل وجهه في المرآة وبعد أن حدق فيها مليا، التفت إلى فجأة، على غير عادته، وسأل:

- ما الذي قد تغير في؟

تطلعت إلهي واجمة، وظللت على حالتي تلك، لا أعرف بماذا أجيب.

كرر السؤال نفسه:

- ما الذي قد تغير في؟

قلت:

- وماذا ترى ؟

- لا أدري، إني أشك في نفسي، ينتابني إحساس حاد بإنني تغيرت. إنني متأكد مـن ذلك.

- وفي أي شيء؟ سلوكك وتصرفاتك مثلاً؟

هز رأسه نافيا وهو يقول:

- لا، لا أقصد السلوك.. أقصد الوجه والملامح، أليس كذلك؟

تأملت وجهه مليا، كما يفعل هو، هززت رأسي بدوري قائلة:

- لا أدري.. أعني.. ربما أجد بعض الشحوب على وجهك.

لكنه أمسك بمرآة صغيرة كانت على مقربة منه، تطلع فيها هو يردد بـصوت يكـاد يسمع:

- لقد تغيرت، هذا شيء أكيد، ليس الشحوب ما أعنيه بل إنني أحمل وجها آخر.

ضحكت وأنا أحس بقربه مني في تلك اللحظات، واقتربت منه أكثر وأنا أحتضن رأسه بين كفي ثم أسندها على صدري.

- ولكنه وجه أفضل ..

- ورفعت رأسه إلي.. قبلته من عينيه ومن جبينه وأنا أقول:

- سأحبك حتى لو تغيرت إلى الأسوأ. هل تسمع، سأحبك باستمرار.

لا أدري إن كان قد اقتنع بكلامي أم لم يقتنع. فهو لم يرد علي بكلمة ما ولم يـستجب فيما بعد لمعاتبتي إياه، بل أدار ظهره لي وخرج من البيت دون أن يخبرني بوجهته.

في لجة الصمت والهدوء، أغرق إلى الداخل، وأتذكر أنه في أجازته الأخيرة، أصـبح حديثه (إن تكلم) لا يدور إلا عن الحرب، بينما كان في خلال أشهر طويلة، ينبذ ذلك الحـديث كلما تطرقت إليه ويتجاهل أسئلتي الكثيرة ولا يجيبني إلا بكلمات مبتورة.

وكثيرا ما كنت أسال:

- ما الذي تفعله في الجبهة؟

- كالمعتاد.

ثم يصمت كقطعة الحجارة ولا يحدثني عن تلك الأمور التي أصبحت، بالنسبة إليـه، كالمعتاد.

وأسأل:

- وكيف يمضي اليوم معكم هناك؟

- كالمعتاد.

وأتجرأ وأقطع صمته الكئيب.

- وما هو المعتاد؟

ويصرخ في وجهي في كل مرة:

- أوه .. أنت كثيرة الأسئلة ألا تعرفين ما هـي الحـرب.. ألا تقـرأين عنهـا! ألا تشاهدينها مساء كل يوم على شاشة التليفزيون.

هكذا كان يفعل في الأشهر الأولى، ولكنه، أخيرا، خرج عن صمته وأحدث ثقبا فـي كيسه الثقيل الذي كان يحمله على ظهره وبدأ يتحدث عن الحرب، بل يتوتر دون ما حاجة إلى أسئلتي الكثيرة. وكان في تلك الأمسيات يحتضنني بمحبة، ثم يضع رأسه على صدري، ويندفع في حديث طويل لا ينقطع عن النار واللهب والدخان والقذائف والشهداء والأسـرى وحـالات الانهيار النفسي التي تنتابهم في لحظات ضعف مدمرة للروح والجسد.. وكنت في كـل مـرة أستمع غليه دون أن أقاطعه إلا نادرا. احتضن رأسه الملقاة على صـدري وأداعـب شـعره القصير بحنان زائد. وكان صوته، يرتفع أحيانًا خلال الحديث الطويل أو يتهـدج وترتجـف نبراته ويخفت مثل موجة امتدت ووصلت مداها ثم ارتدت لتتراجع وتنحسر. فتموت الكلمـات المتعثرة على شفتيه قبل أن تصل إلي. وكنت في لحظات الانحسار تلك، أشده إلـي بحنـان، يدس وجهه في فتحة ثوبي، أحس ملمس بشرته الخشنة على رقبتي، والتصق به كأنني أريـد الامتزاج به.

قال لي ذات مساء وابتسامة جذلى على شفتيه وهو يتطلع في المرآة.

- هذا أنا، إنني لم أتغير، العينان عيناي والوجه النحيل والفم والشاربان، كل شـيء في مكانه، لم يزل كما كان.

قلت:

- هذا ما ذكرته لك مرارا.
- ولكن .. !
- ماذا .. هل عاد إليك الشك ؟
- إنه لم يتبدد قط. يتمدد في داخلي باستمرار، قد يتقلص مثـل كتلـة مـن حديـد منصهر، يتوقف حينًا عن السيلان إن صب عليه ماء بارد، ولكنه سـرعان مـا يجري متى ما استعاد درجة حرارته.

وفي الحقيقة، كنت أحس بالتغيير الذي طرأ عليه. ففي داخله كان حديد منصهر يجري ويفور ويصليه بالعذاب. كانت ع يناه تضيقان في بعض الساعات وتذبل النظرة فيهما وكأنـه يتطلع إلى ما حوله من خلف ستارة من ضباب كثيف، وكانت تلكما العينان (لـشد مـا كنـت أحبهما)، تبرقان في ساعات أخرى ويشع منهما بريق حاد وخاطف يتأرجح علـى صـفحتهما كومضة البرق قبل أن يتوارى خلف سلسلة من غيوم دكناء مكفهرة.

لكنه لم يكن مكفهرا على الدوام. بل كان في بعض المرات يعود إلى نفسه، رقيقًا ومرحا، يلقي على سمعي كل الطرائف التي حدثت له أو لرفاقه وكل ما سمعه منهم في خلال الأيام التي أمضاها هناك. مرات فقط، أما الأخريات فكان علي تحمل ثقلها. وهكذا تحولت في أيام إجازاته الأخيرة إلى جدار يتكأ عليه، كلما صعد المد أو انخفض ووجد النفس الخاوية. ويئن ذلك الجدار متوجعا ولكنه في كل مرة، يتحمل ثقله ووزره. وأنى لي رفضه، فأنا إن ابتعدت عنه، تصدع مثقلاً وتفتت إلى أجزاء.

أنا وحدي، وفي لجة الصمت والسكون أتذكر أنه في إجازاته ما قبل الأخيرة، وبعد أن حيرتني طباعه المتقلبة واعتياده الخروج وحده ساعات طويلة، قلت أعاتبه:

- بدأت بالابتعاد عني وعن بيتنا.
- لا تظني أن في الأمر شيئًا. أجواء بغداد التي أصبحت شبه غريب عنها بدأت تجذبني إليها في الإجازات: الأنوار، الصخب والجمال، الشوارع، الفنادق والضحكات التي ترن بين جدرانها والبذخ المتجلي في الوجوه والأجساد. (عندكم) مظاهر نسيناها، وهناك كل شيء حساب، وبضعة أمتار فقط هي مجال حركتنا. وكما قلت لك لكل شيء حساب: الضوء والكلام والغناء وحتى الصمت. أنا هناك إنسان آخر.

انتبهت لعبارته الأخيرة، لأنها زرعت في داخلي خوفًا مبهما، لكنني تجاهلتها عمدا، وافتعلت ضحكة وأنا أتساءل:

- وما الفرق بين الإنسان الذي أعرفه والآخر الذي هناك؟
- لن تفهمي ما سأقول. أنا هناك أكثر وضوحا مع النفس. عاملان يتحكمان في. الأرض التي علي الدفاع عنها ونفسي التي أحميها من الفناء. والعاملان يمتزجان ببعضهما في كل الأوقات ويدفعانني باستمرار إلى ممارسة أمور كنت أرتجف فزعا إن طرأت مجرد أفكارها على بالي.

وقال لي:

- هل تدرين أن الخوف لا يتسلل إلي عندما تحتدم المعارك، بل إنني أخشى أيام الجمود، حين يتحتم علينا البقاء في حفر تحت الأرض، لا نفعل غير الانتظار بصمت، بعد أن ينفذ منا الكلام. صمت نقطعه أحيانًا بتبادل كلمات قليلة لا تعني شيئًا. وعندما يهدنا التعب نغفو ونحن نحس أن خلايا أجسادنا المرهقة مثقوبة بإبر حادة رفيعة.

وقال لي في مساء يوم آخر:

- في نهارات وليالي الصمت تلك (لاحظي أن أصوات المدفعية الثقيلة لا تعرف الصمت أبدا)، ينفجر أحدنا فجأة في ضحكة جنونية أو في بكاء متشنج أو يقوم من مكانه في حركة هيستيرية يبغي الصعود إلى سطح الأرض. عند ذلك تنتهي حالة الصمت والترقب التي تلفنا، نتحرك، وقد يقوم واحد على الأقل لوضع حد للحالات شبه الجنونية، كيلا تتسلل عدواه غلينا، وهي تتسلل بالتدريج.

وقال لي أيضا :

- هناك أعرف من أنا وماذا أريد، أن أقتل أو أُقتل، أما هنا فحالة الوضوح تتبدد. الطمأنينة الموجودة عندكم تملأ نفسي بالأسئلة وتشدني إلى البيت وإليك وحياتنا الهادئة والمسرات التي كانت. إني أخشى هذا الانشداد.

حاولت أن أقول له شيئًا، لكنه أسكتني وظلت الكلمات تتدفق من فمه:

- لشد ما أخشى هو الإنشداد .. أكاد أنشطر إلى جزئين..

وضحك بصوتٍ عال وملامح وجهه أخذت أقصى تشنجها. داهمني الخوف مرة أخرى وأنا أرى عينيه تبرقان بذلك الوميض الحاد..

لم ألحظ عليه أمرا غريبا عندما دخل البيت في إجازته الأخيرة، غير أنه كان في غاية الشحوب. هكذا بدا لي لما استقبلته. وجه بلا لون تقريبا، ذكرني في الحال بوجوه الممثلين اليابانيين عندما يغطونها بأقنعة ثقيلة بيضاء، فتبدو شاحبة تماما بل ميتة.

وكان قناعه الصفرة والصمت. لم يتحرك من مكانه في اليوم الأول. ظل قابعا على كرسيه في الصالة، يحرق سيجارة إثر أخرى، متجاهلاً وجودي ولهفتي. في اليوم الثاني فعل الأمر نفسه، لم يتزحزح من مكانه إلا لقضاء حاجيات ضرورية مكتفيا بتناول وجبة غذاء خفيفة، وكذا فعل في الأيام الأربعة التالية:

وفي اليوم السابع، أمسك بالمرآة، تأمل وجهه فيها، تقلصت ملامحه، ازداد شحوبا بل انطفأ لونه.

قلت له:

- ما الذي حدث ؟

لم يتجاهلني ، بل أجاب كمن يحدث نفسه:

- لقد تغيرت كثيرا.

وقلت وأنا أرقب خطوط وجهه المتوترة بشكل قبيح:

- أنت تضخم الأمور وترسم صورة لحالتك، فيها الكثير من المبالغة.

- وماذا تعرفين أنت عن حالتي!

اقتربت منه، أحاول احتضانه كما كنت أفعل في لحظات تدفقه، استكان لـي برهـة، لكنني لما بدأت أسحب المرآة من بين أصابعه، تشنجت عضلاته قابضا عليها بقـوة غريبـة، رفع رأسه إلي في تلك اللحظة، ولمحت في عينيه تلك النظرة المخيفة سحبت بقوة أكبر، تمسك بها، فصحت به:

- هل جننت ؟ إنها مجرد مرآة !

قال :

- بل إنها الحقيقة.

كانت يده ما تزال ممسكه بالمرآة، ابتعدت عنه، برقت عيناه واتسعتا، رفع يده وقذفني بها، فتكسرت قطعا صغيرة متناثرة وامتد جرح طويل على صدري، وتدفق الدم بيننا.

بلا أبواب أو نوافذ

قصة : محمد سعدون السباهي

صرت البوابة الحديدية العالية، علو الحيطان، المنفذة على طريقة قلاع المماليك القديمة، ودخل.. أول ما وقعت عليه عيناه الطارفتان مشهدا لعشراتٍ من الكلاب الجهمة القذرة وهي تتواطأ بحماسٍ لا مثيل له!.

كان حارس البوابة، وهو رجل في الستين من عمره تعاونه فئة من الشبان ممن امتصت طراوة وجوههم وبشاشتها عواء ذئاب البراري المخيف، ولطم الرمال الواخز كالإبر، وأنفاس الأباعر الخائسة وهي تجتر، واقفه، فوق رؤوسهم. قد أفهمه بقليل من الكلام، أن يستمر، مستقيما، في مسيرته، دون أن تأخذ خطاه يمينًا أو يسارا أيا من الطرق التي سيشاهدها تتفرع كأذرع الأخطبوط، على جانبي الطريق الرئيسي الذي سيقوده إلى دائرة السيد المدير العام. وأن ينصرف كليا إلى مهمته ويتجنب مسائل مثل حب الاستطلاع، وتفسير ما قد يصادفه على ضوء إسقاطات قديمة! ومثل لاعب السيرك المتمكن شق طريقه الصعب بكثيرٍ من ضروب الشجاعة المتبقية لديه كرجل ولد عاطلاً لأبٍ شبه عاطل يمتهن بيع طيور ملونة من السكر الرخيص للأطفال.. وبما كان قد تعلمه من طرق التحايل والمداهنة المكتسبتين من حياة بائع جوال أمضى معظم حياه ببيع علب السجائر المهربة والماء المبرد في ساحات الكراجات العامة، تقدم وسط تجمعات الكلاب القذرة الغافية، أو تلك التي تتظاهر بالنوم عند الفيء النزير لغابات القصب والبردي، أو عند حافات، المستنقعات الاصطناعية الضحلة، أو تلك التي راحت تنبح بأصوات مبحوحة، وتتعقبه، على بطء خطواته وارتباكها، وهي تتشمم أطراف بنطلونه، مشككة بهويته، أو تنط إلى مستوى كتفيه مظهره أصواتًا عالية أوقعت، لأكثر من مرة، الخوف في فؤاده.

ولأنه كان قد فشل في أن يجد مؤسسة واحدة، من مؤسسات الدولة على كثرتها تقبله موظفًا لديها سوى هذه المؤسسة الخيرية، إذ أسرت له زوجته ذات ليلة وهي تلتصق به على غير عادتها: إنهم يطلبون موظفين في "مؤسسة الحفاظ على البيئة" وذلك نقلاً عن زوجة جارهم العامل فيها! فظل أسابيع عدة يخترع الأسباب للالتقاء بجاره دون أن تضيق دائرة الأمل الواسعة التي رسمتها له زوجته! غير أنه لم يفلح، فجارهم، على ما يبدو، يخرج ويعود بطريقة غامضة!

ذات يوم، فجأة، وهو يكرب لاهثًا خلف المسافرين متدحا بضاعته التي لم تكن غير الماء المبرد، رآه يتكيء، مثل إليه قديم، على أحد الأعمدة في كراج المدينة العام.. لقد تعرف

عليه من النظرة الأولى على الرغم من أن الرجل كان يمارس ما يشبه لعبة التخفـي إذ كـان يضع على عينيه نظارة سوداء عريضة.. لم يكن له أن يدع مثل هذه الفرصة المباركة تفلـت منه، فاندفع نحوه وأمطره بالقبل الطويلة المسموعة، ثم راح يشرح له، بلهجة باكية، كيـف أن الحصول على عمل هذه الأيام ليس بالأمر السهل، رق قلب الرجل لشكواه فوعده خيـرا، ثـم فاجأه بسؤالٍ وقع عليه كاللاطمة.

- "لكن، ماذا تعرف عن مهام مؤسستنا؟".

طقت حنجرته وهو يجيب:

- "إنها، على أية حال، مهام خيرية.."

- "آه، هكذا أفضل".

وارتعش شاربه الكث جراء ابتسامة أفلتت منه، ثم تركه مشحونًا بالأمل وتحر متـنقلاً إلى زاوية رصد أخرى! لذا كان عليه أن يقاوم نفوره وينتصر على وساوسه وذلـك فـي أن يضع، موضع الجد، كل ما كان قد تعلمه جراء جريه المتواصل في طرق المدينـة المفتوحـة أمام خطوات البائع الصبور من ضروب الفكاهة والرضا والشعور بالعرفان الذي لا حدود له. وكبداية لإظهار ما يحمله من روح رياضية أملتها عليه زوجته بسخاء تحـت نـشوة زوجـة تستيقظ مبكرة لتهيئ وجبة إفطار، لأول يوم عمل له لدى الحكومة، وأخذ بتوزيع محتوياتهـا عليها عربونًا للصداقة ووحدة المصير حيث راح يدس اللقمة تلو اللقمة داخل الأفواه الـشرهة العطنة، ويعمد إلى مسح يده الملطخة باللعاب اللزج الخائس بملابسه مسرورا، بل كان فرحـا مثل طفل يلعب بالرمال! حيث حبا بينها على أطرافه الأربعة بمرونة عجيبة، وقـد تخلـى، كقروي عتيد، عن الشعور بالحياء!! كل هذا ليكسب، أكثر، فأكثر ثقتها. فارتاحـت الجمـوع المطينة لبداية مشجعة من هذا النوع، وأخذت من جانبها تخفض بعضا من شراسـة نباحهـا، وهزت، بطريقة صريحة أذنابها المعفرة بالتراب، ولحست، متلاطمة شفاهها البنفسجية المتدلية مثل شرائح من اللحم الفاسد في وجهه المخطوف..

فجأة، وجد نفسه يدخل في ممر لا يتسع لأكثر من شخص واحد، مـسيجا بالقـضبان المتينة التي لا تتسع الفراغات التي بين قضيب وقضيب لمرور طير بضآلة الزرزور. وقـف يلتقط أنفاسه المشتتة، ويجفف من عرقه وقد أيقن أن الكلاب كانت في الوقت الذي يدس داخل أفواهها طعامه، تقوده عن سابق دراية، وتصميم داخل الممر الضيق لمسيج بالقضبان دون أن يعي ذلك! وتساءل فيما إذا كان أضل طريقه حيث طلع له، كما في حكايات الجن، رجـل قـد أبيض شعر رأسه وشاربيه ينتكب بندقية ثقيلة بطريقة تنم عن بسالةٍ من نوع خاص، يحيط به مجموعة من الشبان شاكي الحراب تسيل نظرات الشك والريبة من زوايا عيونهم التي أطفـأ

بريقها سهر الحراسات المتواصل، ولسع الحشرات التي يمكن تخيل شراستها وكثافتهـا عنـد حلول المساء في مثل هذا المستنقع الشاسع المعزول!

حدق فيه الحارس الأشيب مليا، وقلب حاجبيه الأشيبين وشفتيه الهرمتين وهـو ينقـل كتاب التعيين بين يديه كمن يمسك على جمرةٍ، ويحدق في الكلمات المطبوعة على المظروف بطريقةٍ أوحت له أن الرجل، على تقدمه بالعمر وجسامة مهمته، لا صلة له بما يسمى بالقراءة والكتابة! أحاط به ا لشبان وأمسكوا به في لطف مصطنع، وأجلسوه عنوةً، بينهم على مصطبة خشبية صلبة تسد فتحة الممر الوحيدة، وكان الحارس العجوز قد غاب وكتاب التعيـين مـدة جعلته يعيش فصولاً متتالية: فها هو الخريف يغطيهم بالأوراق الصفر المنتزعة بفظاظةٍ مـن غابة الأشجار التي تخفي مبنى المؤسسة على ضخامته.. ثم سيول من الأمطار تهمي فتغرقهم حتى منتصف سيقانهم بالمياه.. ريح عاصفة باردة.. ريح دافئة.. ثم رياح ساخنة تملأ جـسده بالدمامل والبثور، وخريف اصفر آخر وهو قابع بينهم بصمت مؤجلاً سيل أسـئلته الملحاحـة التي لعل أهمها: إن كانت مؤسستهم تصرف مخصصات كبدل العدوى، ومخـاطر الطـرق، والتأمين على الحياة؟! وكانوا يتحدثون وهم يدخنون بإفراط ويمضغون بذور عباد الشمس عن واحد مات، وآخر منذ يومين في غيبوبةً، وثالث تمكن من الهرب بطريقة لا يزال التحقيق فيها جاريا، ورابع، ومئتين، والف! وكان يحدق ساهما إلى نسيج العنكبوت المعرش على المدخل!

عاد شيخ الحراسة في عجلة شديدة، لاهثًا،وقد ابتل بأكمله لكثرة ما نزل جـسده مـن عرق.. وأن كتاب التعيين يبدو قد مرت عليه مليون يد بالفحص والتهميش والتـدقيق والخـتم والتوقيع بكافة ألنوان الأحبار وصاح بصوتٍ يجمع بين المرح والقسوة:

- "لقد حسمنا أمرك ...".

وكان يتحرك بكثرة في كل حركة يقوم بها كانت تبدو حافة فانيلته الداخليـة ناصـلة وممزقه. ثم شاهده يلوح بكفه اليمنى لاعبا بأصابعه بطريقة الشفرة إلى شخصين يقفان بالبنادق الرشاشة عند قمة برج زجاجي دوار، مزود بعددٍ من المصابيح الكاشفة .. ووقف ينتظر كمن يصلي في هدوء وصبر غريبين! وعجب كيف أنه لم ير البرج بالرغم من علـوه وضـخامته وقربه منه؟ فأرجع ذلك إلى الملاطفات التي غمرته بها أرتال الكلاب حيث أنـسته أن يـشعر بأيما شيء سواها! وتخيل ردود الأفعال عند حراس البرج، في الليل بخاصـةٍ، وهـم يـرون الكلاب بشبقها الجنسي المعروف تتواطأ تحت حزم أضواء المصابيح الكاشفة!!

انفتح، آليا، باب واطئ في الجدار العالي الأصم، حينها أنهـضه الـشبان، بـاللطف المصطنع ذاته، وقد كفوا الآن عن مضغ البذور والتدخين والثرثرة، وانتهوا من نفض القشور

والرماد من على ملابسهم، ودفعوا به إلى الداخل مشيعا بالكلمة المرحـة التـي يـستعملونها بكثرة.

- "مبروك !!".

طرف بعينيه المذعورتين في العتمة المفاجئة الشبيهة بعتمة الحمامات العامة المكتظـة بالبخار الساخن واللغط، ووقف قليلاً حتى اعتادت عيناه الرؤية ليجد نفسه وسط قاعة عريضة واطئة، تتفرع عنها ممرات ضيقة تؤدي، دون شك، إلى قاعـات أخـرى صـممت حـسب أغراضها. كانت القاعة التي دخل غليها محتشدة حتى أقصاها بكائنات شبيهة بالإنسان ترفـل داخل أسمال ذات لون واحد، بذقون مشعرة تغطي وجوها جهمة كما لو كانوا في مأتم، يلعـب أفرادها بالمدى والسكاكين وشظايا الزجاج التي عملوها كالخناجر وراحوا يجربـون فعاليـة حافاتها الرهيبة على أذرعهم، وقد غطت وجوههم وأطرافهم وأعناقهم وصـدورهم ونـدبات عميقة لجروح قديمة، وأخرى لا يزال الدم والصديد ينز منها!!

يرتفع داخل المبنى ضجيج متواصل يصم الآذان، ويورث الصداع العنيف، وكل ذلك بسبب الخلق الذين يركضون هنا، وهناك، ورنين الهواتف الذي لا ينقطع، وصـفق الأبـواب وصليل المفاتيح في الأقفال الثقيلة، ودمدمة الأصوات المندفعة من عـدة مكبـرات للـصوت نصبت بكثافة لا سبيل لإيجاد تفسير لها غير تفسير واحد إدامة ا لضجة!! تذيع بعضها أخبارا في أحداث العالم – السيئة منها بخاصةٍ- وبعضها تطلق أغاني غجرية، وأناشيد حماسـية، أو قوائم طويلة بالأسماء الرباعية لا تعرف أهي مطلوبة للثواب، أم للعقاب، ومارشات مزهـوة تشعرك أن طبولها إنما تضرب بأيد تمسك عصيها بصلابة ودربة! يحدث هذا دفعة واحدة مما يجعل من المستحيل على أحدٍ فهم شيء محددٍ!! ثمة كثيرون يخطرون بالعكازات، أو بـذراع واحدة، أو على مقاعد متنقلة يصيحون في بعضهم بخشونة، ويتحاثون بمـا يـشبه الـشروع بالعراك، وآخرون منطرحون لصق الحيطان القذرة يشخرون كأنهم فـي غيبوبـة.. ولحـظ شخصا يحمل فانوسا نفطيا مطفأ، وآخر يجلس على صفيحة فارغة يحمل كوبا من النوع الذي يستعمله الجنود عادة، كان يرشف من الكوب ويقضم صمونة كالحجارة، وثالث ضئيل بملابس داخلية مدماة! لم يصدق في بادئ الأمر ما كان يفعله ذلك الشيخ الضئيل بنفسه حيـث أوشـك على الإغماء لو لم يسارع ويدير رأسه في اللحظة المناسبة، مرتعدا عن المشهد الرهيب : (أي رجل جريء متوحش هذا الذي يجلس على البلاط المتسخ باسترخاء كما لو كان فـي حفلـةٍ يخيط فهمه، بهدوء بغلي، بمثل هذا المخيط الصدئ الغليظ، وقد لضم في خرمه خيطصا متينًا من الخيش؟ ! إنها القيامة إذن ؟ ..).

كان جليا أن من المستحيل أن يتقدم خطوة واحدة، مثلما من المستحيل أيـضا- وقـد أطبقوا الباب الثقيل من ورائه – أن يتراجع..

أصبح الآن وحيدا ومتوحدا.. معزولاً وأعزل بين كل هـذه المجـاميع العديـدة مـن الصخابين، وصار الفضاء لعينيه الفزعتين بحجم الدرهم !..

جاء من يقوده على مكتب على هيئة حدوة حصان، مقام وسط قاعة أضـاع معالمهـا ركام الملفات: ملفات مرصوفة على رفوف .ز ملفات مركونة إلى الحيطان.. ملفات مفتوحـة على مناضد.. ملفات مرزومة على شكل طرود بريدية، وبينما هو يقلب عينيـه فـي قاعـة الملفات هذه سمع من يقول:

- "حسنًا، فقد وصلت أخيرا..".

كان الصوت كمن يؤنب نفسه.. بحث عن مصدره فألقاه كائنًا مثل سـلحفاة ضـخمة يدس عينيه الذئبيين داخل ملف كبير، وبالتالي لم يكن على يقين قاطع فيما إذا كانت الـسلحفاة البشرية تحدثه هو بالذات دون سواه! كانت النبرة ليست جديدة على مسامعه، ولذا فـأول مـا وجد نفسه مسحوبا إلى الخارج راح يكد ذاكرته في استرجاع نبرات الـذين يعـرفهم جيـدا بخاصة أولئك ممن لهم نبرات غامضة، وقد زاد الأمر الجديد هذا من قلقه، وبينما هو منشغل بتفسير هذا الحدث المفاجئ المثير فجأة، سمع صوتًا قريبا منه يهمس باسمه كـاملاً متبوعـا بعبارة: "لن تشتري السمك في الماء!! .." فاستدار جهة مصدر الصوت متلهفًا، فرأى أحـدهم يسير مبتعدا بخطوات واسعة وقد خفض رأسه ودفع بعنقه بين كتفيه! وحين شرع باللحاق به، هبت ثلاثة أشباح بحركةٍ آلية ووقفت تسد بوجهه الوصول إليه، وأخذت تتحداه إن هو فعلهـا، بنظرات هازئة!

انتفض على صوت شيء ما صلب يرن عند قدميه: كانت سكينًا فظيعة مـن النـوع الذي يستعمله، في العادة، لصوص المدن المتأنقون! وكانت السكن ملطخة ببقايا دم متخثر:

- "من رمى بها إلى؟!..".

تساءل في غضب وخوف. وحين لم يجد من يرد عليه، اكتشف أن سؤالاً ساذجا كهذا قد فات أوانه، فانحنى والتقطها، وأحسها، مثل مخلوق حي، تنبض داخل يده.. ثم تركها تسقط بصوتٍ مسموع، ووطأها بحذائه..

ارتفع ضحك مكتوم، وصفير، وعبارات من تكل التي يرددها الجمهور المستفز حين يفشل اللاعب في تسديد كرته في المرمى كما يجب.

أحس الدنيا تدور به ببطء كما لو كان في ضباب، وأن ثمة فزعا مرعبا يأخذ بخناقـه يتحداه فلا يجرؤ على الصياح، وأن تنفسه يشح، يضيق، فيتساءل بمرارةٍ:

(كيف ارتضيت الدخول على الجحيم قدمي!؟ تاركًا الكراجات العامة المفتوحة للشمس وللريح، وجموع الناس التي لا يشغلها سوى الحصول على مقعد في أول سيارة مغادرة؟!).

لعن زوجته من بين أسنانه المصطكة بصوت خرج كالحشرجة وجميع نـساء الكـون ورجاله من ذوي النبرات الغامضة المضللة، ووقف، من جديد، وحيدا في الممر الأجرد. وبما تبقى لديه من قدرة على الملاحظة فطن أن جميع القاعات و الغرف بلا نوافذ، وأن الأبـواب كلها، باستثناء واحد أو اثنين، واطئة بشكل يتعذر على المرء مهما ضؤل من حجمه المـرور منها دون القيام بإنحناءة قريبة من السجود.

انهمرت دموعه فلم يلحظها أحد، ولم يتقدم من يكفكفها.. وود له لو أنهم تركوه يذهب إلى منزله، على بؤسه، حيث انفجرت في داخله رغبة عارمة إلى رؤية أطفاله الذين أنجـبهم دون الحساب في صروف مستقبلة كبائع جوال!! وراح يدير رأسه المشروخ دورة كاملة، وقد اتسعت عيناه بنظرات الغريق، فلحظ نفرا منصرفًا يصلي، وآخر يرفع عقيرته بالغناء البدائي، وثالث يهذر بآيات التمجيد المطولة لمطلق فكرة المؤسسات الخيرية القابع في قصره النـاري، المقفلة من دون بابه كل الطرق باستثناء طريق سري واحد يستخدمه الكهنة والوارقون ورجال الخدمة، دون أن يأخذ، هذا النفر، لحظة راحة لنفسه، إذ ملأ اللعاب الخـائر الخـائس فمهـم المفتوح على هيئة بوق النفير، أو طاسة الشحاذ، ونفـر آخـر مـا إن يحـدق ف يالـسماء الرصاصية حتى ينخرط بضحكةٍ مكتومة، ضحكة من يسخر من نفسه!! كانوا وهم يقومـون بأفعالهم الخرقاء تلك لا يبدو على أحدهم الشعور بوجوده، فضلاً عن تفهم قـضيته! وانحلـت عقدة لسانه: (النجدة !! النجدة يا أماه! النجة، يا أبتاه! النجدة، يا حقوقي العالم النيام! النجدة يـا أولياء ا الصالحين، ويا من لم يعودوا صالحين!).. وكان يهاجم الباب الـصخري بقبـضته المشدودتين، وقدميه، ورأسه، لكن الباب:

متين وجارح وأصم، كان!! ..

يبدو أنه أثار ضجة غير مسموح بها في هذا المبنى الذي شـيد مـن أجـل الجـلال والصمت، وتلفظ بأسماء غير مستساغة، إذ تبين، بشكل ضبابي، دنو أشباح ما منه (عل دفعوا بها إلي عن قصد، أم إنها من صنع خيالي المضطرب؟..)

حين صارت الأشباح على مسافة بطول عمود المشنقة الذي شاهده يوم أمس يقهقه في الساحة العامة، تبينهم بأسمالهم القديمة وسيماهم المكسوة بالعنف والخديعة! إنهم جمهرة حاملي الفؤوس والسكاكين الفظيعة، ومسدسات كاتمة الصوت، يتغامزون بسحناتهم القردية التـي زاد

من شناعتها كؤوس الويسكي المحتساة بمزة من أطباق طافحة الـدم.. سـكارى يـضحكون بأصوات مجلجلة، فتبدو لثاتهم مزرقة، عارية من الأسنان، أو هي بقايا أسنان كسرتها أعمـال عنف واضحة. كان أكثر ما يغيظه تحديقتهم الشرهة نحو بشرة وجهه التي لا تزال، حتى هذه اللحظة، نظيفة. وخيل إليه، وهو في حصاره الخرافي ذاك، أنه رأى أحد أولياء ا الصالحين ممن استنجد بهم قبل قليل يظهر له متسربلاً بجبةٍ سوداء، ووجه ساخط، لوح له ثم اختفـى.. وفهم من جانبه الرسالة:

"إن لم تقتُلْ، فلا تتشك إن هم قتلوك.."

تسمع خفقان قلبه، واختبر منعكساته العصبية منذ أيام الطفولة حيث تربى فـي قريـة ساحلية مجللة بالمستنقعات وخزانات البترول الهائلة التي أفسدت روائحهـا الملعونـة طعـم الأشياء العذرية، وتسربت إلى دماء الناس فجعلتهم، بعد كل ما عرف عنهم من بساطةٍ وألفـة ووداعة، مهيئين، في أية لحظة، إلى الاشتعال!! وهذا ما حدث لقد ذبح ابن أباه في الظهيرة.. وأكلت أم لحم ابنتها البكر.. وربط شيخ وقور، يبدو عليه الزهد، وهو يضحك، حبل النعجـة حول معصمي وحيده العزيز، واقتاده، بمباهاة، إلى ساحات الوغي المستعرة!!

وكان قد شاهد،من قبل، جسدا فتيا مربوطًا إلى عمود يرتعد تحت لهيب زخة صـاعقة من الرصاص، حيث سمعه، وسمعه الحاضرون، وكانوا قلةٌ، يضحك قبل أن يستكين!.. وسمع أن آخرا منذ يومين في غيبوبة، وثالث يبحثون عنه في البيوت والحانات، ووسائط النقل.

هبطت مجموعة هائلة من العناكب راحت تنسج من حوله ستائرها الفولاذية بـسرعةٍ وإتقان عجيبين، فوجد نفسه، مكرها، ينحني وقد كسا وجهه قناع ابتسامة بلا روح، ويلتقط من جديد، السكين الملطخة بالدم.

وكما شادهم، عن قرب، كيف يفعلون في بعضهم البعض، في مثـل تلـك المواقـف الحاسمة شهر سكينه، هو الآخر، بوجوههم التي أمست، لفرط غضبه ورعبه واستيائه لا يرى فيها غير ملامح قطعان من حيوانات الغاب وقد استفز توحشها القديم رائحة دم طازج جديد.

أطلق صيحةً هي أعتى صرخة يمكن أن تطلقها حنجرة كائن صغير محاصر، بعـدها عمد إلى غرز نصل السكين اللامع في لحم ذراعه، مسيجا مكانه، أمام نظـراتهم المـشحونة بالخدع المهلكة، بمسيل دمه!!.

حزيران - ١٩٨٨

النوافذ المغمضة

شعر: سالم العوكلي

ألف مره

فكت ضفائرها

ونشات قميصه المدني

ألف مره.. ولا يعود

تخيرت التبغ

والموسيقى..

ولون الورود

ألف مره

كانت وحدها

والقمر العاري..

يسحب ملاءات الغيم

ويرمق عريها

وحدها في النافذة

كانت تحفر بهدبها الهواء

تستمطر الوهم المضيء

تمد إلى المدى المشنوق روحها

وتنتظر

خوذة تحبو على ضباب الليل القميء

..... !!

وحدها على الناصية الموحلة

كانت تفرد للعراء ذراعيها

وتودع

والسرة المزهرة

تنمو صوب حذاء يبتعد

... ؟

ألف مره

طرزت فاكهتها

بالحناء .. والرعد

ألف رغبة

كانت تخنق الهواء الساخن

تعض قطن الوسائد

تزخر الجمر الطافح من حلمتيها .. وترتعد

ألف دمعة

كانت ترسم للطفل السؤال

صورة الوجه البعيد

وشرفة الليل البلبل

لا تنقل في سطوة الغيم

والسؤال المنيع

سوى رغوة النباح المر

ونحل الصقيع

ألف مره

لوت نداء النهد

الصائم من زمن الطبول

تحتسي الصمت نبيا وتزف لعشبها الوثني رماد الفصول

.... ألف مرة .. كانت

والليلة لا وحدها

خلف النافذة الموصدة.. لا وحدها

تتعرى من أقراطها .. والذكرى

وتسكب على جوع الأصابع.. فمها المبتهل

تبذل للعاشق الطري

ما أنضج الغياب من فاكهة.. وحنين

والطفل النحيل

قرب صهيلها

يتأمل على الجدار صورة الجندي الحزين

* * *

زفاف علوان الحويزي

شعر: علي جعفر

أفق

من أغانٍ مباركةٍ

يتألف ما بين نهرين مبتهجين

عب هائج

في شقوق اليدين،

سمك هادئ

ومشاحيفُ مملوءةٌ قصبا،

وحنينًا،

وماء،

وعصافير من مطرٍ

وغناء

كان علون مغتبطًا بفتوتهِ،

ومتاعِبه،

وهواه،

كلما انتشر الصبح بين القصب

فتح الهور قمصانَه

للندى، ومواقّده

لأنين الحطب:

قهوةٌ مرةٌ،

ورماد أليف،

وشمس مبللةٌ بالذهب

عابرا خضرة الماء،

مشحوفُه

مثلُ غيمٍ من الكحل، منزلُه
هادئ، وبه شهوةٌ للحياة
ولعلوان أغنيةٌ
يقطر الكحل منها،
له امرأة
يتحدث لليل عنها،
له غيظُه، ورضاه
له الهور : حلفاؤه
وفوانيسه،
ومداه..
ظلمة ناعمة
تتساقط ما بين مشحوفه والمياه
سمك هائج يتقافز
ما بين فالتهِ والحياة
كان فانوسه زهرةً
تتوهج عند نهايةِ مشحوفهِ،
والنسيم العليلُ،
ورقًا أخضرا ، وغناء بليل
ها هنا منزلٌ .. وهناك امرأة
ها هنا حلم .. وهناك امرأة
ها هنا رجلٌ .. وهناك امرأة
فمتى يهدأ التعبان،
متى تلتقي الجمرتان ،
وتشتعلُ البهجةُ المرجأة
ولعلوان أتباعه، وأغانيه،
له قهوةٌ مرةٌ،

موقد ليس يبرد..

كان أنين الحطب

هادئًا، حينما بدأت ظلمةٌ فظةٌ

تتراكم ما بين منزلِهِ والقصب

صارت الريح أشرس،

والأفقُ مثل غراب ينوح،

وأصبح لون المياه

مظلما، صار وجه المياه

غيمةً: من دمٍ

وغزاة ..

لهب يقتفي لهبا،

جثث تقتفي جثثًا،

ودم يقتفيه دم ورماد

كن سبع ليالٍ شداد

كان علوان مغتبطًا بأهازيجه

أفقٌ من مشاحيفَ داميةٍ وقصب

كان ماء الحويزة مهلكة،

ليله طفلةٌ

تنحني تحت خيل اللهبِ

كان علوان يهزج بالجيشِ،

يرد المغيرين عن مائِه، وعن امرأةٍ

تتفيأ أحلامه

صار غيم الغزاةِ دما

يتقيأه الماء،

غيم الغزاةِ دما،

تتقيأه اليابسة

جثثًا يائسة

بيما كان غيم الغزاة

ينحني، كان علوان مغتبطًا بدماء

جرحه زهرةً

من رصاصٍ،

وكانت يداه

مثل نهرين مبتهجين

حين حل المساء

كان عند نهاية مشحوفِهِ

زهرةٌ من دم،

حين حل المساء

كان عند نهايةِ مشحوفهِ امرأةٌ

من دمٍ وبكاء

حين حل المساء

كان جمع من الطير،

والعشبِ،

والشهداء

يتقدم علون في موكبٍ

فوقَ جمرٍ وماء

حيثُ تنتظر امرأةٌ

من دمٍ وغناء..

* * *

غرفة

شعر: حميد سعيد

أفتح عيني
مصابيح الغرفةِ مطفأة..
أُغمضها..
استحضر ضوءا يفتح لي أُفقًا.
فأغير ألوان الجدران
استبدلُ وجه المرأةِ في اللوحةِ
ثم أخفف من غلواء الكحل بعينيها..
أطرد هذا الشبح المتخفي.. خلف شجيرات يابسةٍ
وأخطط وجه فتى .. بملامح طيبةٍ
وأقربه منها..
تبتسم المرأةُ.. تخرج من أسرِ اللوحةِ
أرقبها..
وهي تغير ترتيب أثاثِ الغرفةِ
أُسعد بالنور الآتي من نافذةٍ قرب سريري
أصحو..
أضواء كابيةٌ
ألوان نابيةٌ
صحفٌ..
وكؤوس فارغةٌ
اللوحةُ قاتمةٌ
وامرأةاللوحةِ .. تضحك..
هل كانت تسخر من حلمي..
أغمض عيني..
أعود إلى النوم.

الليالي

شعر: سامي مهدي

هدأَ المرقص

والراقص لم يهدأ

ولكن التي أوحت له بالرقصةِ الأولى

تمنت غيره في آخرِ الرقصة

وانسلت إلى البار

وظلت تحتسي لوعتها فيه

وظلت تسألُ النادلَ عمن لم يجيء بعد

ولما انصرفَ الناس

ولم يبقَ سواها

حملت جثتها حملاً إلى البيت

ومنت نفسها بالحبِ في أُمسيةٍ أخرى

نداهة

شعر: خيري منصور

تتلألأ في عينيه

امرأةٌ..

تترجلُ حين ينام

تلبس جسدا

"تُشعِلُه حين تُعريه"

تُحضر كوب الماء

تهمس قُبلتها الليليةَ

وتُغطيه..

هي شيء يتخلقُ من ماضيه

يتسرب حين يسميه

ويعود مذاقًا دمعيا في الأيام

ليناديه..

كل مساءٍ

حين ينام.